G. SWARZENSKI

DIE REGENSBURGER BUCHMALEREI

DENKMÄLER

DER

SÜDDEUTSCHEN MALEREI

DES

FRÜHEN MITTELALTERS.

ERSTER TEIL.

ArtP
S

DIE

REGENSBURGER BUCHMALEREI

DES X. UND XI. JAHRHUNDERTS

STUDIEN

ZUR

GESCHICHTE DER DEUTSCHEN MALEREI DES FRÜHEN MITTELALTERS

VON

GEORG SWARZENSKI.

MIT 101 LICHTDRUCKEN

AUF 35 TAFELN

559510
26.3.53

LEIPZIG 1901

VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN.

DEM ANDENKEN MEINES VATERS.

Inhalt.

[illegible] I
Vorwort IV
Einleitung 1

I. Regensburg und die Schreibstube von St. Emmeram in karolingischer Zeit . . . [illegible]
[illegible] . . . 1

II. Die religiöse Bewegung des X. Jahrhunderts in Süddeutschland und der Beginn der künstlerischen Thätigkeit in Regensburg [illegible]
[illegible]

III. Erste Epoche: **Die Zeiten Wolfgangs und Romwalds.** . . . 27
1. [illegible]
2. [illegible]
   I. Das Sakramentar des Heiligen Wolfgang in der Bibliothek des Domkapitels zu Verona. (Cod. LXXXVII) 38
   II. Das Lektionar in der Bibliothek des Grafen Schon- [illegible] 41
3. [illegible]
4. [illegible]

IV. Die Blütezeit der Regensburger Schule unter Heinrich II. 61
1. [illegible]

Seite
[illegible] ziehungen der Schule zur südwestdeutschen Kunst . . . 88
3. Ein Evangelienbuch des Kaisers Heinrich in der Vaticana. [illegible]

V. Zwei Bilderzyklen aus dem Leben Christi 133
[illegible]
2. Meister Bertolt 156

VI. Der Umschwung im Geistesleben des XI. Jahrhunderts und die letzte Thätigkeit der Schule 169
[illegible]
[illegible]

Anhang. 1. Liturgisches 190
2. Der Regensburger Kirchenkalender des X. und XI. Jahrhunderts 196
3. Der Comes der Regensburger Kirche 206

Register. 1. Handschriftliche Denkmäler 219
2. Verzeichnis der Kunstdenkmäler, unter Ausschluss der Handschriften 222
3. Namen und Persönlichkeiten 223
4. [illegible] 225
5. Sachregister 226
Störende Druckfehler 228

Verzeichnis der Abbildungen.

Codex aureus von St. Emmeram.

[illegible] 1. [illegible] Clm. 14000, Cim. 55, Bl. 1) . . . . . Taf. I
[illegible]
Abb. 2. Titelblatt (Bl. 1 b) . . . . . Taf. I
[illegible]

Regelbuch von Niedermünster. (Bamberg, k. Bibl. Ed. II. 11.)
[illegible]
[illegible]
[illegible] 6. Caesarius von Arles überreicht den Nonnen das Regel- [illegible] . . . II

Abb. 7. Uta von Niedermünster (Bl. 58 b) . . . . . Taf. III
[illegible] 8. Schriftprobe mit Initial (Bl. 6) . . . . . „ III
[illegible]
Abb. 9. Heiliger Emmeram und dedicierender Mönch (Bl. 1.) Taf. III
[illegible]
[illegible] Clm. 4456, Cim. 60.)
Abb. 11. Zierblatt aus dem Codex aureus von St. Emmeram. (Clm. 14000, Cim. 55, Bl. 47.) . . . . . Taf. IV
[illegible] 12. Zierblatt aus dem Sakramentar (Bl. 4 b) . . . . „ IV
[illegible]

Abb. [illegible] Taf. V
.. [illegible] VI
.. [illegible] VI
.. Heinrich II. mit Christus, Engeln und Heiligen [illegible] VII
.. [illegible] VII
.. Heiliger Gregor (Bl. 12) . . . . . „ VIII
.. [illegible] VIII
.. [illegible] IX
.. [illegible] X
.. [illegible] X
.. [illegible] X
.. 24. [illegible] .. X
.. 25. Zierblatt (Bl. 12 b) . . . . . „ XI
.. 26. 27. Initialen und Schriftproben . . . . . „ XI

[illegible]dex. (München. K. Hof- und Staatsbibl. Clm. 13601, Cim. 54.)

.. 28. Hand Gottes (Bl. 1 b) . . . . . „ XII
.. [illegible] .. XII
.. [illegible] Kreuzigung (Bl. 3 b) . . . . . „ XIII
.. [illegible] Heiliger Erhard (Bl. 4) . . . . . „ XIII
.. 32. Mathäus (Bl. 5 b) . . . . . „ XIV
.. [illegible] Johannes (Bl. 89 b) . . . . . „ XIV
.. [illegible] .. XV
.. [illegible] Zierblatt mit Initialligatur zu Marcus (Bl. 42) . „ XV
.. 36. Lucas und Zierblatt (Bl. 59 b, 60) . . . . . „ XVI
.. [illegible] Zierblatt mit Initialligatur zu Mathäus (Bl. 6) . „ XVI
.. [illegible] Zierblatt mit Initialligatur zu Johannes (Bl. 90) „ XVI
.. [illegible] Beginn des Mathäustextes (Bl. 6 b) . . . . . „ XVII
.. 40. Beginn des Marcustextes (Bl. 42 b) . . . . . „ XVII
.. 41. Beginn des Lucastextes (Bl. 60 b) . . . . . „ XVII
.. [illegible] Schriftprobe (Bl. 43) . . . . . „ XVII
.. [illegible] .. XVIII
.. [illegible] Christus auferstanden unter den Jüngern. (Aus Bl. 41 b) . . . . . „ XVIII
.. [illegible] .. XVIII
.. [illegible] Maria und Magdalena bei den Jüngern. (Aus [illegible]) XVIII
.. 47. Predigt des Täufers. (Aus Bl. 89 b) . . . . „ XVIII

Evangelienbuch des Kaisers Heinrich. (Rom. Vat. Ottob. lat. 74.)

Abb. 48. Mathäus Bl. 15 b) . . . . . Taf. XIX
.. 49. Zierblatt mit Initialligatur zu Mathäus (Bl. 16) .. XIX
.. [illegible] .. XX
.. [illegible] Zierblatt mit Initialligatur zu Marcus (Bl. 84) .. XX
.. [illegible] .. XXI
.. [illegible] .. XXI

Perikopenbuch in München. (K. Hof- und Staatsbibl. Clm 15713, Cim. 179.)

Abb. 54. Titelblatt. Übergabe der Schrift an Petrus und Paulus Bl. 1) . . . . . Taf. XXII
„ 55. Zierblatt mit Initial zur Weihnachtsvigil (Bl. 2) „ XXII
.. [illegible] .. XXII

Abb. 57. Ausgabe des Edikts und Wanderung nach Beth[illegible] Taf. XXIII
.. 58. Christi Geburt und Verkündigung an die Hirten (Bl. 4 b) . . . . . „ XXIII
.. [illegible] Schreibender Evangelist (Bl. 5 b) . . . . . „ XXIII
.. 60. Predigt des heiligen Stephan (Bl. 6) . . . . „ XXIV
.. [illegible] Steinigung des heiligen Stephan (Bl. 6 b) . . „ XXIV
.. 62. Der Apostel am Grabe des Herrn (Bl. 7 b) . „ XXIV
.. [illegible] Anbetung der Könige (Bl. 12) . . . . . „ XXIV
.. 64. Christus lehrt im Tempel (Bl. 14) . . . . „ XXV
.. 65. Taufe Christi (Bl. 16 b) . . . . . „ XXV
.. 66. Hochzeit zu Kana (Bl. 17) . . . . . „ XXV
.. 67. Heilung des Aussätzigen (Bl. 19 b) . . . . „ XXV
.. 68. Sturm auf dem Meere (Bl. 22) . . . . . „ XXVI
.. 69. Darbringung im Tempel (Bl. 24 b) . . . . „ XXVI
.. [illegible] Thomas' Unglauben und Engel am Grabe (Bl. 29 b) . . . . . „ XXVI
.. 71. Herabkunft des Heiligen Geistes (Bl. 37 b) . . „ XXVII
.. 72. Petri Kreuzigung und Wunderwirken (Bl. 40) . „ XXVII

Bert[illegible] Perikopenbuch. (Salzburg, Stiftsbibl. St. Peter. Cod. VI, 55.)

Abb. 73. Josefs Traum (Bl. 1 b) . . . . . Taf. XXVIII
.. [illegible] Zierblatt mit Initial zur Weihnachtsvigil (Bl. 2) „ XXVIII
.. 75. Steinigung des Heiligen Stephan (Bl. 6 b) . . „ XXVIII
.. 76. Apostel am Grabe des Herrn (Bl. 8) . . . „ XXVIII
.. 77. Flucht nach Ägypten (Bl. 9) . . . . . „ XXIX
.. [illegible] Anbetung der Drei Könige (Bl. 12) . . . . „ XXIX
.. [illegible] Christus lehrt im Tempel (Bl. 14) . . . . „ XXIX
.. 80. Taufe Christi (Bl. 16) . . . . . „ XXIX
.. 81. Hochzeit zu Kana (Bl. 17) . . . . . „ XXX
.. 82. Darbringung im Tempel (Bl. 20 b) . . . . „ XXX
.. [illegible] Einzug in Jerusalem (Bl. 26) . . . . . „ XXX
.. 84. Abendmahl (Bl. 27 b) . . . . . „ XXX
.. 85. Kreuzabnahme (Bl. 29 b) . . . . . „ XXXI
.. 86. Der Engel am Grabe (Bl. 31) . . . . . „ XXXI
.. 87. Thomas' Unglauben (Bl. 39 b) . . . . . „ XXXI
.. 88. Himmelfahrt (Bl. 48) . . . . . „ XXXI
.. 89. Herabkunft des Heiligen Geistes (Bl. 51) . . „ XXXII
.. 90. Mariä Tod (Bl. 64 b) . . . . . „ XXXII

Pontificale des Bischofs Otto. (Paris. Bibl. Nat. Ms. Lat. 1231.)

Abb. 91. Bischof Otto vor Petrus (Bl. 1 b) . . . . . Taf. XXXII

[illegible]ngelienbuch Heinrichs IV. (Krakau, Domschatz. Cod. 208.)

Abb. 92. Heiliger Emmeram in Throno (Bl. 3) . . . Taf. XXXIII
.. 93. Johannes, der Evangelist (Bl. 113) . . . . „ XXXIII
.. [illegible] Christus und Engel über den Heiligen Dionys, Emmeram und Wolfgang (Bl. 16) . . . . „ XXXIV
.. 95. Bildnis der Regensburger Bischöfe Gaubald, Emmeram und Tuto (Bl. 50) . . . . . „ XXXIV
.. 96. Maiestas domini (Bl. 15) . . . . . „ XXXIV
.. 97. Kreuzigung (Bl. 15 b) . . . . . „ XXXIV
.. [illegible] Mathäus (Bl. 16 b) . . . . . „ XXXV
.. [illegible] Schriftprobe und Initial zu Mathäus (Bl. 17) „ XXXV
.. 100. Marcus (Bl. 50 b) . . . . . „ XXXV
.. [illegible] Lucas (Bl. 75 b) . . . . . „ XXXV

Vorwort.

Das Erscheinen der vorliegenden Arbeit, welche in abgekürzter Form als Dissertation der philisophischen Fakultät der Heildelberger Universität vorgelegen hat, giebt mir die erwünschte Gelegenheit, allen denen meinen öffentlichen Dank auszusprechen, die durch Entgegenkommen und Unterstützung meine Studien und Untersuchungen förderten und ermöglichten. An erster Stelle danke ich den Vorständen der öffentlichen und privaten Bibliotheken und Sammlungen, weltlichen wie geistlichen Besitzes, die mir fast ausnahmslos die weitgehendste Benutzung der ihnen anvertrauten Schätze zur Untersuchung und Publikation gestatteten. Unter ihnen nenne ich vor allem den Direktor der königlichen Hof- und Staatsbibliothek zu München, Herrn Geheimer Rat Professor Dr. von Laubmann, sowie Herrn Dr. Franz Boll, Sekretär daselbst. In grösster Dankbarkeit gedenke ich ferner einiger Fachgenossen: meines Lehrers, Adolf Goldschmidts, dessen Vorlesungen mich auf dieses Gebiet wissenschaftlicher Arbeit wiesen, Arthur Haseloffs, der meine Arbeiten durch thätige Anteilnahme stets in anregendster Weise förderte, und Ludwig Traubes, dessen Gelehrsamkeit mir manchen wichtigen Aufschluss in Dingen mittelalterlicher Handschriftenkunde gab. Besonders verpflichtet fühle ich mich noch den Herren k. k. Schulrat Pater Willibald Hauthaler zu St. Peter in Salzburg, Archivar Dr. Adam Chmiel in Krakau und Dr. von der Gabelentz, durch deren Güte die im Anhang gegebenen liturgischen Tabellen zustande kamen.

Berlin, Januar 1901.

Georg Swarzenski.
Dr. jur. et phil.

Einleitung.

Die Zeit um die Wende des Jahres 1000 ist auch für die Kunstgeschichte eine Zeit der Neubildung. Das hat wohl Vöge bereits erkannt, als er uns in seiner Malerschule die erste grundlegende kritische Untersuchung über die Malerei dieser Zeit gab. Denn von dem Bewusstsein dieser Bedeutung scheint seine ganze Arbeit getragen. Aber zu einer klaren Aussprache der Thatsache, die für mich allmählich zu einer unzweifelhaften Wahrheit herangereift ist, dass es sich hier innerhalb der Grenzen mittelalterlicher Malerei um ein wirklich Neues, um eine neue Art des Sehens und Darstellens, sowohl um ein neues Verhältnis zum künstlerischen Objekt, zum Inhalt der evangelischen Erzählung, wie zugleich um einen neuen Stil im künstlerisch formalen Sinne handelt, innerhalb dessen seine „Schule" nur eine besonders fruchtbare „Gruppe" darstellt, ist Vöge nicht gekommen. — Die Frage nach der Entstehung und Entwicklung dieses neuen Stils, ja auch nur die Frage, worin dieses Neue überhaupt besteht, setzt freilich die gründlichste Neuerforschung der vorlaufenden Kunstepoche, der karolingischen Kunst und ihrer Nachzügler, voraus. Denn wenn wir auch auf das „Neue", das in diesem grossen Komplexe westdeutscher Malerei, dem sich die Vögesche Gruppe einreiht, vorliegt, das entscheidende Gewicht gelegt wissen wollen, kann es doch nicht verkannt werden, dass gewisse Fäden einer Tradition zwischen ihr und bestimmten Werken der karolingischen Kunst zu verfolgen sind.

Vöge hat alle diese Probleme, deren Lösung die dringendste und fesselndste Aufgabe der frühmittelalterlichen Kunstkritik scheint, kaum gestreift. Und das liegt in der Methode seiner Arbeit begründet. Ich muss mich deshalb an dieser Stelle mit ihm über diese Methode auseinandersetzen und hoffe, dass er darin nicht eine Herabsetzung seines Werkes, sondern gerade die hohe Bedeutung, die ich ihm beimesse, erkennen wird.

Die Methode Vöges beruht auf dem Prinzip, das in der ganzen späteren Kunstgeschichte vollgiltig besteht, dass jede stilkritische Untersuchung vom Materiale auszugehen hat, im Materiale wurzeln und in der Zusammenfassung desselben zu grösseren Einheiten münden muss. Vöge hat in der Anwendung dieses Prinzips auf die Kunst des frühen Mittelalters einen Vorläufer in Janitschek. Aber an Kraft und Mut, eine unbedingte Herrschaft über den Stoff zu finden, an Eindringlichkeit der Einzeluntersuchung ist Vöge weit über ihn hinausgegangen. Er ist in der That der Begründer der eigentlichen kritischen Kennerschaft für diese Frühkunst. In alledem wird Vöge jeden ernsthaften Forscher zu seiner Gefolgschaft zählen. Das „bessere Präparat", die höhere Stufe der Arbeitstechnik, die Vöge sich zum Ziele gesetzt und uns zum ersten Mal geboten hat, sind unumgängliche Voraussetzungen jeder stilkritischen Untersuchung auch der mittelalterlichen Kunst.

Das eigentliche Ziel dieser Forschung ist naturgemäss die Gewinnung von Einheiten höherer Ordnung, — von Gruppen. Aber hier beginnt nun Vöges Missgriff. Er löst die so gewonnene Einheit von ihren notwendigen Bestandteilen, er schafft einen abstrakten Begriff der „Schule", den er in einen gewissen Gegensatz stellt zu den Denkmälern, aus denen sie erst gebildet wurde. Deshalb gleicht seine Schule einem Körper mit toten Organen; denn Vöge vermeidet es, ihren einzelnen Gliedern durch organische Verbindung Leben zu verleihen. Ich glaube, ein jeder Leser seines Buches wird es als Mangel empfinden, dass wir uns über das Verhältnis der einzelnen Handschrift zur anderen nie klar werden können. Wäre dies ein Mangel der Ausführung, so wäre hierüber kein Wort zu verlieren. Aber dass Vöge hieraus ein methodisches Prinzip macht, fordert meinen Widerspruch heraus. Wie können wir von einer „Schule" sprechen, wo das Einzeldenkmal „nicht auch zugleich Träger und Leiter der Tradition ist", wo ein „unmittelbares Verhältnis von Handschrift zu Handschrift innerhalb der Schule" geleugnet wird, wo die Ableitung einer Handschrift aus der anderen als unmöglich oder verfehlt betrachtet wird? Hiermit hängen zwei weitere Auffassungen Vöges zusammen: die Geringschätzung der einzelnen Handschrift als eines Individuums*) und die Ver-

*) Wilhelm Vöge. Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausend. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10. und 11. Jahrhundert. Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Ergänzungsheft VII. Trier 1891, p. 6: „es ist unzweifelhaft . . . , dass innerhalb der Schule ein unmittelbares Verhältnis zwischen Handschrift und Handschrift überhaupt nicht besteht . . . . . sie sind nicht von einander abgeleitet worden . . . . . eine Genealogie dieser Handschriften kann mit nichten aufgestellt werden . . . . . Offenbar verliert damit zugleich die einzelne Handschrift für die Förderung gerade der entscheidenden Fragen an Wert, sie ist in ihrer individuellen Ausgestaltung als Individuum für die übrigen Handschriften eben gar nicht unmittelbar massgebend".

werfung der lokalen Gruppierung.*) Ich brauche mich hier nicht darüber auszulassen, da mir eine Kritik des Vögeschen Buches fernliegt. Dies ist nur alles gesagt worden zur Rechtfertigung meiner hier vorliegenden Arbeit, indem diese gerade nach den Prinzipien und aus den Problemen heraus entstanden ist, die ich in der bedeutensten stilkritischen Arbeit über diese gleiche Epoche verworfen sah. Mir lagen ursprünglich nur drei Denkmäler Regensburger Buchmalerei des XI. Jahrhunderts vor, und es kam mir alles darauf an, durch eine Ausschöpfung des künstlerischen, individuellen Gehaltes dieser drei das Verhältnis der einen zur anderen festzustellen. Ich stellte mir die Frage, wie muss sich die Malerei an diesem Ort, zu dieser Zeit entwickelt haben, um als Resultat dieser Entwicklung jene Arbeiten zu ergeben. Wem es nicht auf eine blosse Gruppierung sondern auf die organische Entwicklung der mittelalterlichen Malerei und auf die Erforschung ihrer Gesetze ankommt, kann diesen Weg nicht verurteilen. Die Denkmäler sind so vielgestaltig, so lückenhaft erhalten, so unsicher datiert, die Arbeitsbedingungen an verschiedenen Plätzen so verschieden, dass mir dieser Weg unbedingt notwendig schien. Der extreme, ablehnende Standpunkt Vöges erklärt sich mir allein daraus, dass es seiner Arbeit vorbehalten war, zum ersten Mal den rein stilkritischen Standpunkt auf die Kunst des frühen Mittelalters anzuwenden. Diesen mit aller Energie durchzuführen, war seine Aufgabe, und dem zu liebe setzte er alles andere als äussere Nebenumstände zurück. Thatsächlich folgen aber diese Prinzipien Vöges durchaus nicht mit Notwendigkeit aus der Forderung stilkritischer Methode. Haseloffs Malerschule*) ist ausschliesslich nach dieser Methode gearbeitet, ohne dass der Faden von Handschrift zu Handschrift in dieser Weise zerrissen ist. Freilich, — richtig ist Vöges Verurteilung des Prinzipes der lokalen Gruppierung, wenn dieses in der Weise gehandhabt wird, wie es die beiden Bearbeiter der karolingischen Kunst gethan, wenn Arbeiten, die künstlerische Gemeinsamkeiten aufweisen, nach einer schon durch die Spärlichkeit des Materials unberechtigten Wahrscheinlichkeitsrechnung an diesen oder jenen Ort gezwängt werden, an dem sie thatsächlich in ihrer Gesamtheit nie entstanden sein können. Hiermit kann im besten Falle der Ort nur ein Schlagwort abgeben, das die äusserliche Verständigung erleichtert, das aber das innere Verständnis und die Erkenntnis einer künstlerischen Entwicklung ausschliesst. Je mehr wir aber in diese eindringen, und je mehr wir die Individualität einer Handschrift nach allen Richtungen hin erkennen, desto sinnverwirrender wird uns diese äusserlich-örtliche Gruppierung. Wenn man nach einem Schlagwort für die karolingische Kunst sucht, so ist dieses nicht in vier bis fünf Ortsnamen zu finden, — sondern viel eher in einem Worte, das diese fast überflüssig macht, — in dem der konzentrischen Entwicklung. Wie lange hat sich dieses „nichtzentralistische“ Prinzip gehalten?

*) [illegible] Malerschule des 13. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. IX. Heft. Strass-[illegible]

I.

Regensburg und die Schreibstube von St. Emmeram in karolingischer Zeit.

Die Erforschung der mittelalterlichen Malerei ist noch nicht zu einer solchen Stufe systematischen Urteils gediehen, dass es möglich wäre, mit einer Einzeluntersuchung an einem bestimmten Punkte anzuknüpfen. Für die Zeit des X. und XI. Jahrhunderts fehlt es indem an den palaeographischen und textkritischen Untersuchungen, die einen Anschluss an Resultate dieser Art ermöglichen und die dem Kunsthistoriker die Erforschung der Denkmäler karolingischer Malerei so sehr erleichtern. Deshalb suchen wir, ehe wir zu der eigentlichen Untersuchung der Denkmäler schreiten, die den Mittelpunkt dieser Abhandlung bilden, Ersatz in einer allgemeineren Betrachtung, die den Kulturverhältnissen und geistigen Bestrebungen an dem Orte ihres Entstehens, in den Zeiten vor ihrem Entstehen gewidmet ist.

Der Eintritt Bayerns in den beginnenden Kulturverband des christlichen Abendlandes ist die legendenverquickte Geschichte der Christianisierung des Landes. Diese ist nicht an ein bestimmtes Ereignis zu knüpfen, sondern vollzog sich langsam und schwer, unter ständigen Rückfällen. Der politische Anschluss an das Frankenreich um die Mitte des VI. Jahrhunderts, verwandtschaftliche Beziehungen des Herzogshauses zum Langobardenkönig haben anregend gewirkt; aber wir hören zunächst nur von einem gräulichen Gemisch christlich-heidnischen Aberglaubens. Die wirkliche und dauernde Christianisierung vollzog sich erst zu Ende des VII. Jahrhunderts und erscheint als Werk der Heiligen Rupert und Emmeram, — beide in ihrem Wirken gefördert vom Landesherzog Theodo, beide eng verknüpft durch Geschichte und Tradition mit den zwei bedeutendsten Plätzen des Landes: Rupert mit Salzburg, Emmeram mit Regensburg. Bald erfahren wir, dass von Rom aus durch Gregor II. an die kirchliche Ordnung des Landes gedacht wird. Die Thatsache scheint historisch zweifellos und an einen Besuch Theodos beim Pabst 715 geknüpft. Aber wir wissen nichts von den Erfolgen. Was hier geplant und versucht, wird die That des grossen Bonifaz: Dem eigentlichen Organisator der Kirche des Reiches dankt Bayern die Begründung seines Episkopats; der erste Regensburger Bischof wird Discipulus Sancti Bonifacii genannt.*)

Der Schlussstein der Christianisierung Bayerns war hiermit gegeben, und es war dies zugleich die Vorbedingung seines Eintrittes in den fränkischen Kulturverband und seiner Teilnahme an dem hohen geistigen Aufschwung des Reiches durch Karl den Grossen. Bereits unter dem dritten Bischof von Regensburg ist dieser überall fühlbar: unter ihm hören wir von der ersten Synode zu Regenburg (781), von einem vergrösserten Neubau des Emmeramklosters (783) und von dem Bau der eigentlichen Kathedralkirche in Regensburg St. Peter. Zweimal war unter seiner Regierung Karl selbst in Regensburg: 788 nach der für die weitere Entwicklung Bayerns im Sinne des Gesamtreiches so wichtigen Absetzung Herzogs Tassilo, des letzten Agilolfinger, und 791 auf dem Zuge gegen die Avaren, an dem der Bischof Sindbert selbst mit teilnahm und sein Ende fand. Die Beziehungen zu Karl und den Centren seines Reiches werden enger und bedeutsamer. Sindberts Nachfolger Adalwin steht als Missus und wohl als Mitglied der Hofkapelle dem Kaiser persönlich nahe, — der Kaiser wiederum ist häufig in Regensburg in wichtiger Angelegenheit beschäftigt. Auf den Regensburger Synoden sehen wir 792 zahlreiche italienische, 795 französische und rheinische Bischöfe und Äbte als Teilnehmer. Unter seinem Regiment erhält ein Emmeramer Mönch Fardulf zum Lohn für die Entdeckung einer Verschwörung die Abtei St. Denis; Adalwin selbst verweilt im Frühjahr 803 bei Alkuin in Tours. Das wichtigste Ereignis unter dem Episkopate Adalwins ist aber die Erhebung Bayerns zu einer selbständigen Kirchenprovinz: Die bayrischen Bistümer, seit ihrer Errichtung durch Bonifaz zur Erzdiözese Mainz gehörig, werden 798 unter der Metropole Salzburgs als solche vereinigt — Dass Salzburg und nicht die Landeshauptstadt und Residenz Regensburg zu dieser Würde erhoben wurde, wird regelmässig mit der Persönlichkeit des damaligen Salzburger Bischofs, des neuen Erzbischofs Arno in Verbindung gebracht. Und sicher waren auch dessen persönliche politische Verdienste in erster Linie ausschlaggebend. Aber wenn wir aus dem allerdings nur zufällig uns erhaltenen Denkmälerbestand einen Schluss ziehen dürfen, scheint auch das geistige Leben Salzburgs, das doch eng mit den kirchlichen Verhältnissen verwachsen war, intensiver und reicher gewesen zu sein, als um diese Zeit in Regensburg.

*) Bischof Gaubald 739—761

Die Verbindung Bayerns mit dem Reiche Karls des Grossen war von höchster Bedeutung für die Entwicklung des litterarischen und künstlerischen Lebens im Lande, und wir erkennen in den Beziehungen, die beiden Teilen daraus erwuchsen, so recht die geniale Gabe Karls, die geistigen Kräfte seines Reiches zu wecken und zu sammeln. Der neue Erzbischof des Landes selbst hatte, wie sein Regensburger Diöcesan, bei Alkuin studiert, führt dessen Werke in seiner Schule in Salzburg ein, und die Wirksamkeit zweier Alkuinschüler Wizo und Fredegis ist dort nachzuweisen.*) Und wenn die Handschriften-Schenkung Karls an ein bayrisches Kloster gerade in dem uns überlieferten Falle auf kritische Bedenken stösst, so ist das Ereignis als solches doch durchaus wahrscheinlich und sogar eine gewisse typische Bedeutung ihm beizumessen.**) Aber wir dürfen das alles nicht überschätzen. Denn es ist gewiss, dass Bayern bereits vor Karls Zeiten in seinen Klöstern und Bischofssitzen eigene und bedeutende Stätten der geistigen Pflege besessen hat, und dass die Kräfte, die hier entwickelt waren, wenigstens in künstlerischer Beziehung durch Karls Auftreten keine massgebende Wandlung erfuhren. Zwar stossen wir hier, je weiter wir zeitlich zurückgehen, auf das Gebiet kritiklosester Tradition: der Regensburger Bischof Wikterp des VII. oder VIII. Jahrhunderts, von dem Aventin erzählt, dass er noch als 90jähriger Greis Bücher geschrieben habe,***) hat vielleicht nie existiert; den Apollonius, der in St. Emmeram „geglänzt" haben soll — inclaruisse —, kennen wir nicht;†) von der Schule, die der Grieche Dobda in Chiemsee geleitet hat,*) ist jedenfalls kein Zeugnis auf uns gekommen. Aber wir wissen, dass Erzbischof Arno, ehe er zu Alkuin kam, bereits eine gründliche Bildung an der Freisinger Domschule**) unter Bischof Aribo genossen hat, und ebenso der Bayer Leidrad,***) der von Karl berufen, Bischof und Gründer der Schule von Lyon wurde. Wir wissen aber vor allem, dass die Orte, die Bonifaz zu Bischofssitzen erhob, nur als Sitze der bedeutendsten klösterlichen Niederlassungen des Landes zu denken sind, und dass die Klöster durch die Macht der Not geradezu gezwungen waren, die Stätten geistigen Lebens zu sein.†)

Wenn wir den Bestand der Denkmäler, die sich aus dieser Zeit in den Klöstern Bayerns erhalten haben, die dort entstanden oder in Gebrauch waren, überblicken, so scheint es ganz sicher, dass Karl diesem Lande in künstlerischer Beziehung nichts wesentlich Neues brachte, sondern dass seinem Eingreifen nur eine höhere Regsamkeit, ein gesteigerter Austausch, eine stärkere Intensität zu danken ist. Wir finden zu der Zeit seines Auftretens und in der weiteren Folgezeit in künstlerischer Hinsicht nur eine Kraft stetig wirksam, dieselbe Kraft, die zweifellos auch in der Entstehungsgeschichte und Entwicklung der karolingischen Kunst auf westfränkischem Boden eine wesentliche Rolle gespielt hat: die Traditon aus der Merowingerzeit und die rastlose Thätigkeit der englischen Mönche.

Es sei an dieser Stelle ein kurzer Exkurs über die Anfänge der karolingischen Kunst und deren künstlerischen Charakter gestattet, obgleich dies nicht zu den eigentlichen Aufgaben dieses Buches gehört. Aber das, was die beiden Historiographen der karolingischen Malerei, Janitschek und Leitschuh hierüber vorgebracht haben, ist doch noch so mangelhaft, dass es mir unumgänglich erscheint. Beide haben das Problem der Entstehung dieser Kunst auch nicht einmal als Problem richtig erkannt. Von dem eigentlich künstlerischen Gehalt, den spezifisch ästhetischen Qualitäten, der künstlerischen Art und Sonderheit der einzelnen Gruppen, in die sie die karolingische Kunst auflösen, statt sie durch die Erkenntnis ihres künstlerischen Wesens aus ihnen aufzubauen, hören wir nichts. Der einzige, der diesem eigentlichen Ziel der künstlerischen Untersuchung gerecht wird, ist Goldschmidt, der in seiner Abhandlung über den

*) S. bes. Foltz, Geschichte der Salzburger Bibliotheken. Wien 1877, p. 1 ff.

**) Notitia traditionis [illegible] Monumenta Germaniae (M. G.) X. Scriptores (S. S.) IX, 216. Monumenta boica (M. B.) VII, 25, wonach Karl der Grosse an Abt Eliland von Benediktbeuern einige Handschriften für das Kloster schenkte. Vergl. Günthner, Geschichte der litterarischen Anstalten in Bayern 1810, f. I, 31. Rockinger, Zum bayrischen Schriftwesen im Mittelalter (Abhandlungen der k. bayer. Akademie der Wiss. III. Cl., XII. Bd. 1873), p. 213. S. Riezler, Geschichte Bayerns. I, 305, Anm. 2. Ausschlaggebende Bedenken gegen diesen Bericht hat jetzt L. Traube ausgesprochen: Textgeschichte der regula S. Benedicti (Abh. d. k. bayer. Ak. III. Cl., XXI. Bd.) 1898, p. 630 (S.-A., p. 32), 699 (101). — Unter Abt Ehland erhielt Benediktbeuern auch die stattliche Handschriften-Schenkung der fränkischen Prinzessin Kisyla (Gisila). S. Ziegelbauer, historia rei litterariae ordinis S. Benedicti (rec. Legipont.) 1754, I, 542. B. Pez(ius), thesaurus anecdotorum novissimus seu veterum monumentorum ex germanicis potissimum bibliothecis adornata collectio recentissima. Augustae Vindelic. 1721, f. III 3., p. 610. Meichelbeck Chronicon Benedicto-Buranum (Monach. 1751), I, 13. — M. B. VII, 7. 22. Günthner a. a. O., p. 26 f. Oberbayrisches Archiv für vaterländische Geschichte III, 1841, p. 340. A. Niedermayer, Das Mönchtum in Bajuwarien, Landshut 1859, p. 197. Gust. Becker, Catalogi bibliothecarum antiqui. Bonnae 1885, p. 63, Nr. 30. — Im Chronicon Benedictoburanum, M. G. a. a. O., p. 215, wird Abt Eliland als doctus lege divina bezeichnet, und noch eine dritte Handschriften-Schenkung erwähnt, die unter ihm dem Kloster zufiel: p. 216, Merigoz diaconus . . . . . libros suos tradidit ad altare.

***) Rockinger a. a. O., p. 72. Aventin, annales Bojorum (Ingolst. 1554). III, p. 280 f. Günthner a. a. O. I, 27.

†) Gerbert, historia nigrae silvae I, p. 126. Günthner I, 44.

*) Rockinger, p. 186. Meichelbeck, historia Frisingensis. (Aug. Vind. 1724—1729) I 2, p. 91 und 120. Günthner I, 29.

**) Nach den Berichten der Schriftquellen erhalten wir den Eindruck, dass die Freisinger Domschule in diesen frühen Zeiten die grösste Bedeutung neben Salzburg beanspruchen darf. Ich bemerke, dass Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen (V. Aufl.) I, 145 für die Entstehung des geistigen Lebens in Bayern die enge Verbindung des Landes mit Italien bereits unter den Agilolfingern als wichtig annimmt: Herzog Odilo hatte Cassineser Mönche nach Mondsee berufen. Für diese Ansicht lässt sich gerade aus Freising mancher monumentale Beleg bringen.

***) Günthner I, 43.

†) Die grossen alten Bischofssitze Süddeutschlands wurzeln alle in einem Kloster, z. B. Salzburg in St. Peter, Augsburg in St. Afra, Regensburg in St. Emmeram, ähnlich auch Freising in Benediktbeuern u. a. m.

Utrechtpsalter*) das künstlerische Wesen und Problem einer relativ späten, uns hier allerdings nicht beschäftigenden karolingischen Malschule ausgesprochen hat. Die Frage aber, die uns an dieser Stelle am dringendsten wird, die Frage nach dem Anteil Deutschlands an der künstlerischen Produktion dieser Zeit, nach Art und Umfang der Rezeption der auf französischem Boden erstandenen, spezifischen karolingischen Renaissance-Kunst in Deutschland, ist von Janitschek und Leitschuh kaum gestreift und überhaupt noch nicht der Untersuchung wert gehalten worden.**) Dass diese so bedeutsame Frage von denen, die die Pflicht hatten, sich darüber auszusprechen, übergangen wurde, hat zwei Gründe: einen entschuldbaren, der aus dem irrtümlichen Bestreben hervorging, die karolingische Kunst am liebsten ausschliesslich mit den Persönlichkeiten Karls des Grossen und seiner Nachfolger,***) mit ihrem Hofe, und ihrer kurzlebigen Hofschule zu verknüpfen, sie in ihrer Gesamtheit als eine Hofkunst zu stempeln, statt den Fäden nachzugehen, die auch für diese Kunst, genau so wie für die der Ottonen und sächsischen Kaiser, an die gegebenen Stellen des geistigen Lebens dieser Zeiten führen. Diese für die Gesamtheit der karolingischen Kunst zweifellos falsche Auffassung musste das Interesse vom eigentlich deutschen Boden ablenken. Aber diese Unterlassung hat noch einen anderen Grund, nämlich den, dass man vorzog, mit dem in Abbildungen vorliegenden Material der französischen, englischen und italienischen Bibliotheken zu arbeiten, statt die freilich unpublizierten Schätze des eigenen Landes an Ort und Stelle aufzusuchen. Das ist nicht entschuldbar! Auf dieser veränderten Grundlage kommen wir zu einer in manchen wesentlichen Zügen, wie in den Einzelheiten durchaus abweichenden Auffassung der karolingischen Kunst. Aber so dringend eine Aussprache hierüber geboten erscheint, können wir uns hier dieser grossen Aufgabe nicht unterziehen und beschränken uns nur, über eine der karolingischen Schulen einige Andeutungen zu geben. Es ist die Schule, die in künstlerischer Beziehung, stilistisch wie technisch, die grössten Eigenarten aufweist, die sich zeitlich am weitesten rückwärts und vorwärts verfolgen lässt, und die wohl die weiteste örtliche Verbreitung auszeichnet: die Schule, die von Janitschek†) recht willkürlich auf Metz lokalisiert wurde und deren Werke um die berühmte Adahandschrift in Trier gruppiert wurden. Eine erweiterte Kenntnis der dieser Schule zugehörigen Handschriften ergiebt nun als eine unleugbare Thatsache, dass diese Schule auf deutschem Boden ihre weiteste Verbreitung gefunden hat, dass sie es ist, mit der eine jede Geschichte der deutschen Malerei zu beginnen hat.

Durch Brauns Beiträge zur Trierer Buchmalerei und Vöges kritische Auseinandersetzungen über diese Arbeit im Repertorium[1]) ist die Frage nach der Heimat und der Produktion der „Schule“ in ein neues Stadium getreten, indem eine Reihe von Handschriften aus stilistischen Gründen der Schule zugeschrieben werden mussten, die Janitschek und Leitschuh unbekannt geblieben waren und teilweise bereits die ottonische Epoche streifen. Hiermit waren zwei Resultate gewonnen: Einmal die Thatsache, dass hier eine künstlerische Tradition ununterbrochen von der karolingischen Epoche bis in die Ottonenzeit hinein zu verfolgen ist, andrerseits aber war die Möglichkeit gegeben, durch örtliche Fixierung dieser Tradition auf Grund der späteren Werke auf die Heimat auch ihrer ersten Erzeugnisse aus karolingischer Zeit zu schliessen und somit die Heimat der Schule überhaupt zu erkennen. Aber die Schwierigkeiten, die hier entstehen, sind ausserordentliche, und nur eine umfassende monographische Arbeit über diese ganze Schule könnte Klarheit bringen. Hier seien nur einige Richtungslinien gegeben. Von den Kunststätten auf deutschem Boden kommt als Heimat der Schule Trier am wesentlichsten in Betracht,[2]) — daneben in karolingischer Zeit, gerade auch für das Hauptwerk, das den Ausgangspunkt der Betrachtung gewöhnlich bildete, für die Adahandschrift, vielleicht Lorsch.[3]) Sicher ist es, dass wir in Trier noch am Ausgang des X. Jahrhunderts den Stil und die Technik der karolingischen Schule verfolgen können: Das Egbertbreviar in der Kapitelsbibliothek zu Cividale[4]) ist nur aus dieser Tradition heraus zu begreifen; es ist die letzte Äusserung dieser karolingischen Tradition der „Adaschule“ vor dem Auftreten eines neuen Stils, der auf wesentlich anderer Grundlage erwachsen, um das Jahr 1000 herrschend wird. Etwas ähnliches dürfen wir für Reichenau behaupten. Die Schätze dieser blühenden Schule sind allerdings bis auf wenige Ausnahmen zerstört. Die Hypothese hat hier einen grossen Spielraum; aber da wenigstens zwei Arbeiten unserer Schule starke Beziehungen zu Rei-

*) Repertorium für Kunstwissenschaft XV (1892), p. 150 f. Die Arbeiten von Delisle, Les manuscrits de Metz, Gazette des Beaux-Arts 1885, Dagobertsakramentars (Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 9426), des sog. „Evangeliars Ludwigs des Frommen“ (Das. Ms. lat. 9388), des Purpureus Ms. lat. 9383 zur „Schule von Rheims“ bedarf einer gründlichen Untersuchung; ebenso das Verhältnis dieser Schule überhaupt zur sog. Palastschule.

**) Es kommen allein die Untersuchungen Rahns über St. Gallen (Psalterium aureum) und die Clemens und J. v. Schlossers über Fulda in Betracht.

***) Janitschek nimmt die Verdienste Karls im wesentlichen für seinen Nachfolger, Ludwig den Frommen, in Anspruch. Diese Ansicht ist bereits von J. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters (Wiener Sitzungsberichte, phil.-hist. Cl. CXXIII, Wien 1891, p. 10 f.) vorgebildet gewesen.

†) S. Die Trierer Ada-Handschrift, bearbeitet und herausgegeben von L. Menzel, F. Overbeck, H. Janitschek, A. Schaarschmidt, J. Hettner, K. Lamprecht. Leipzig 1889. Ganz auf Janitschek beruht: F. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei, Berlin 1894, und der betreffende Abschnitt bei Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II 1, 1897, p. 27. Eine selbständige und von den genannten Kunsthistorikern durch gründlichere Sachkenntnis unterschiedene Auffassung bringt S. Berger, histoire de la Vulgate pendant les premiers siècles du moyen-âge. Paris 1893, p. 259 ff. Aber seine Ansicht, die Arbeiten unserer Schule mit der schola palatina in Zusammenhang zu bringen, ist der unsrigen entgegengesetzt, und ich glaube, Berger selbst wäre nicht zu dieser Ansicht gekommen, wenn er das Material, auf das wir den grössten Wert legen, gekannt hätte.

[1]) Diese und folgende Anmerkungen bis Nr. 27 sind p. 16 f. vereinigt unter „I. Zur Adagruppe“.

chenau haben, müssen wir bei der ausserordentlichen Bedeutung dieses Ortes im IX. und X. Jahrhundert ihr einen Anteil an der Produktion zuschreiben. Denn es ist unseres Erachtens eine falsche Voraussetzung, dass künstlerische, bildliche und technische Traditionen, die für einen Ort nachgewiesen sind, notwendig an diesen gebannt sein müssen, sondern wahrscheinlicher ist es, allem Anschein nach sogar notwendig, dass derartige Traditionen innerhalb befreundeter geistlicher Anstalten sich rasch verbreiteten, dass entweder dort ausgebildete Künstler wanderten oder vor allem junge Kräfte zur Ausbildung vorübergehend in diese oder jene Schule eintraten und das dort Erlernte dann nach ihrer Mutterschule brachten. So glaube ich denn durchaus in den beiden künstlerischen Arbeiten, die die stärksten inhaltlichen Beziehungen zu Reichenau und ihrer Nachbarschaft haben, Zeugen derselben auf der „Adaschule" beruhenden Tradition in Reichenau selbst zu erblicken, die wir für Trier in wohl noch deutlicherer Weise verfolgen können. Das Petershausener Sakramentar,[5]) das diese Tradition noch in vollster Reinheit zeigt, und das Hornbacher Sakramentar,[6]) das diese Tradition bereits in eine Auflösung übergehen lässt, dürfen bei dem unwiederbringlichen Verluste der Reichenauer Bibliothek das Bild dieser Schule bestimmen und den Schluss als nicht gewagt erscheinen lassen, dass in Reichenau eine zu Trier parallel gehende künstlerische Entwicklung wurzelt, die auf der karolingischen Adaschule beruht, bis sie hier wie dort durch einen neuen Stil, der auf abendländisch-altchristlicher Grundlage ruht, vor dem Jahre 1000 den Todesstoss erhielt. Möglich ist es allerdings, dass diese „Reichenauer" Arbeiten in Trier für Reichenau gearbeitet wurden und somit der Trierer Schule einzureihen sind, aber bei der hervorragenden Produktion, die wir für Reichenau annehmen müssen, ist eine solche Möglichkeit durchaus nicht notwendig. Hierzu kommt noch eines. Wenn es bei dem Verluste der Reichenauer Bibliothek ausgeschlossen ist, jemals ein gesichertes Bild der künstlerischen Entwicklung dieser Schule zu gewinnen, sind wir doch in der Lage, die erhaltenen Schätze des Nachbarklosters St. Gallen ergänzend herbeizuziehen, indem wir für beide so bedeutende Centren des deutschen Geisteslebens im frühen Mittelalter eine analoge Entwicklung voraussetzen dürfen. Und hier ergiebt sich nun als Thatsache, dass sowohl die einzige nachweisbare Evangelienhandschrift[7]) des ausgeprägten Sankt-Gallener Stiles in der Haltung ihrer Evangelisten dem Typus der Ada-Evangelisten entspricht, als auch die hierauf folgende Stilstufe des ausgehenden X. Jahrhunderts, die wir im Hartker-Antifonar[8]) kennen lernen, die engste stilistische Parallele findet in Handschriften, wie dem Egbert-Breviar in Cividale und anderen Ausläufern der Adagruppe. Wir dürfen somit jene charakteristische, auf der karolingischen Adagruppe beruhende Tradition im Südwesten Deutschlands, im südlichen Lothringen und Alemannien, die Rheinlinie entlang, etwa vom Moselgebiet bis zum Bodensee während des X. Jahrhunderts als herrschend betrachten.

Wo liegt aber die ursprüngliche Heimat dieser Tradition?

Die Frage ist vor der Hand nicht zu beantworten. Sie hängt von der Heimat des ältesten Zeugnisses dieser Tradition ab, des Godesskalk-Evangeliars[9]) in Paris, dessen Lokalisierung jedoch noch nicht feststeht. Sollte seine Entstehung in Frankreich bewiesen werden, würde diese ganze Richtung nicht als ursprünglich deutsch, sondern als französisch anzusehen sein, — auf einem Import beruhend, der ja bei der geographischen Lage Triers sehr nahe liegt. Aber die Frage wird ausserordentlich kompliziert; denn zwei Handschriften, die bisher in diesem Zusammenhang kaum beachtet waren, die in stilistischer und technischer Beziehung die Zugehörigkeit zu dieser grossen Gruppe unzweifelhaft bekunden, ermöglichen eine sichere örtliche Festlegung, die uns aber nicht nach den Südwesten Deutschlands, an den Rhein oder die Mosel, sondern in das eigentlichste Mitteldeutschland, nach Franken, an den Main, führt. Die beiden Denkmäler, die diese Bestimmung erlauben, sind zwei Evangelienhandschriften, von denen die eine seit den ältesten Zeiten im Besitze des Würzburger Domes nachweisbar, in der dortigen Universitätsbibliothek,[9*]) die andere aus Ansbach stammend, in der Universitätsbibliothek zu Erlangen[10]) liegt. Beide Handschriften sind noch in das erste Drittel des IX. Jahrhunderts zu setzen und gehören in ihrem künstlerischen Schmucke durch eine erstaunliche Kraft der Charakter- und Typenbildung, durch ihre eigenartige Gewalt des Ausdrucks zu den bedeutendsten und merkwürdigsten Leistungen der karolingischen Epoche. Wir stehen nun vor der Thatsache, dass diese beiden Meisterwerke, die erste Handschrift durchgängig, die zweite nur am Anfang, nicht in der normalen karolingischen Minuskel, sondern in einer selteneren, schwerer lesbaren Schrift geschrieben sind, die gemeinhin als angelsächsisch bezeichnet wird, in Wahrheit aber deutsch, und zwar — ich danke diese Erkenntnis vor allem den Belehrungen Ludwig Traubes — auf einen ziemlich engen Umkreis des eigentlichen Mitteldeutschlands, auf Franken, auf die Mainlinie, lokalisiert ist.[11]) Ist schon durch den künstlerischen Charakter der Gemälde und die Thatsache des Schriftwechsels in der einen Handschrift an eine Entstehung in England nicht zu denken, so ist durch diese palaeographische Beobachtung der positive Beweis für die Heimat einer ersten deutschen hochbedeutenden karolingischen Malschule in Franken, wahrscheinlich mit den Hauptsitzen in Fulda und Würzburg, unzweifelhaft erbracht. Nach dieser Erkenntnis begreifen wir es, warum die Arbeiten, die bisher als Ausgangspunkt der fuldischen Miniaturmalerei angesehen wurden, die Rhabanhandschriften,[12]) von allen karolingischen Schulen gerade in technischer Beziehung die engste Beziehung zur „Adagruppe" aufweisen. Unsere fränkischen Evangelienhandschriften führen uns in einen alten Kulturkreis, dessen erste Entwicklung sich im wesentlichen unabhängig vom Westreich vollzogen hatte, dagegen als Hauptwirkungsstätte des grossen Bonifaz und seiner Genossen

in engster Verbindung zu der Kultur des Inselreiches, zu der angelsächsischen und irischen Missionsthätigkeit erblüht war. Sollten sich hieraus nicht Schlüsse auf die Entstehungsgeschichte dieser fränkischen Schule und der gesamten übrigen Adagruppe ergeben? Die Ata ancilla domini, die Stifterin des Adacodex selbst, steht in urkundlich nachweisbarer enger Beziehung zu Fulda.[13])

Diesen sicher deutsch-fränkischen Karolingerwerken schliesst sich im Charakter der Initialornamentik am engsten der leider nur noch fragmentarisch erhaltene, in schönster Unziale geschriebene Codex Ingolstadiensis der Universitätsbibliothek zu München[14]) an, im figürlichen Teil dagegen das jüngere aus Engern-Magdeburg stammende Evangelienbuch in Berlin,[15]) während ein unter starker Benutzung der Würzburger Handschrift entstandenes zweites Evangelienbuch der Universitätsbibliothek zu Würzburg[16]) von einem untergeordneten Künstler späterer Zeit herrührt. In den Kreis der Schule, und zwar in frühe Zeit, gehört weiter ein ziemlich schwaches Werk unbekannter, aber wohl sicher deutscher Herkunft beim Fürsten Wallerstein-Öttingen in Maihingen[17]) und das sehr eigenartige, gestaltenkräftige Evangelienbuch in Gotha.[18]) Dieses stammt aus Mainz, der Metropole des Sprengels, in dem Fulda das bedeutendste künstlerische Zentrum war, und seine Initalen stehen in engster Beziehung zur insularen Kunst; die Kanonesbogen sind nahe mit denen der Adahandschrift verwandt.

Sicher ist das eine: Franken darf bereits für die frühe karolingische Zeit gleichberechtigte Ansprüche auf die Heimat der Schule erheben, wie Lothringen, und das Zusammentreffen verschiedener Kräfte gerade in den Grenzgebieten dieser beiden Landschaften zwischen Mosel und Main erklärt die grosse Mannigfaltigkeit, die Entstehung so vieler Mischtypen gerade in dieser „Schule", die in dieser Hinsicht ein so viel lebensvolleres Bild ergiebt, als die übrigen karolingischen Gruppen. Einem jeden Werke, das in den Kreis dieser Bestrebungen gehört, seine bestimmte feste Stellung einzuräumen, scheint vor der Hand unmöglich. Gerade für die Lösung der entscheidenden Fragen wäre die Veranstaltung einer vereinigten Ausstellung der wichtigsten Denkmäler notwendig. Auch eine eigene, umfassende Untersuchung der Initialornamentik scheint unumgänglich, da wir auch aus diesem Gesichtspunkt heraus bestimmte örtliche und zeitliche Entwicklungsgruppen und Stufen von insulesken Formen bis zum voll entwickelten Rankenwerk innerhalb der Schule unterscheiden können.[19])

Wie der ganze bildliche Typus dieser weitverzweigten Schule so scharf von dem der übrigen bekannten karolingischen Schulen unterschieden ist, dass diese ihr gegenüber fast nur wie Spielarten eines und desselben Grundgegensatzes erscheinen, ist auch ihr Entwickelungsgang ein ganz anderer, weit verwickelterer als bei jenen. Und dies wird uns erklärlich, wenn wir begreifen, dass auch die erste Entstehungsgeschichte der Schule, d. h. ihr Verhältnis zur Antike, ein ganz anderes ist, als bei jenen anderen Karolingerschulen.

Wickhoff*) hat es zuerst ausgesprochen, dass der Umschwung von der eigentlichen auf plastische Gestaltung im Raume und impressionistische Gesamtwirkung hinzielenden antiken Malerei, deren in antiken Handschriften uns erhaltene Zeugen wie hinein gezwungen in den Rahmen des Buches, nicht den Charakter einer eigentlichen Buchmalerei zeigen, — dass der Umschwung von dieser wirklich malerischen Empfindung zu einem ornamental-dekorativen, linearen Flächenstil, der seiner ganzen Art nach als Buchschmuck angesehen werden will, sich noch innerhalb der antiken Kunst in ihrem letzten Stadium vollzogen hat, und dass hiermit die Vorstufe und der Übergang zu dem Ziel gegeben ist, das die frühe mittelalterliche Kunst zur höchsten Vollendung in ihren Schrift, Ornament und Bild zu einer einheitlichen Wirkung verbindenden Werken gebracht hat. Wickhoff führt dies an einem Codex ohne eigentlich figürlichen Schmuck der Wiener Hofbibliothek aus. Und nun sehen wir, dass mit den ornamentalen und dekorativen Formen dieses Wiener Codex eine Handschrift vom Ende des VI. oder Anfang des VII. Jahrhunderts aufs engste zusammengeht, deren Evangelistenbild als das eigentliche und einzig nachweisbare Prototyp dessen der „Adagruppe" erscheint: die vielumstrittene C. C. C. 286.[20]) Der tiefgreifende Unterschied zwischen unserer Schule (der Adagruppe) und den anderen karolingischen Schulen wird auf diese Weise ausserordentlich klar. Diese knüpfen ganz unmittelbar und plötzlich an jenen, wenigstens im Abendland verschwundenen, rein malerischen Bildstil der Antike an, die Adagruppe zeigt einen ausgebildeten Buch-Typus, der in den Zeiten der Antike, denen die Vorbilder jener anderen karolingischen Schulen angehört haben müssen, kaum gedacht werden kann. Gemälde wie die im Evangeliar Karls des Grossen der Wiener Schatzkammer („schola palatina") oder im Bamberger Boethius (Tours) können wir uns nur unter dem unmittelbarsten Einfluss oder als Kopien antiker Gemälde einer Zeit, die kaum über das V. Jahrhundert hinabgeht, vorstellen; die Arbeiten der Adagruppe scheinen aber überhaupt nicht in der Weise Kopie zu sein, wie jene. Es ist auf den ersten Blick erkennbar, dass sie an Potenz der malerischen Gestaltung ein Vorbild wie das des Cambridger Codex bei weitem übertreffen, und es scheint mir unzweifelhaft, dass wir eine so malerische Kraft wie sie uns hier vorliegt — bei der eigentlich fränkischen Gruppe äusserst sie sich in der plastischen Wucht der Figur, bei der engeren Gruppe der Adahandschrift in den perspektivischen, räumlichen Interessen —, in einer Zeit der Antike, die einen solch spezivischen Typus der Codexillustration bereits ausgebildet hatte, überhaupt nicht annehmen dürfen. Wir dürfen also die Schwierigkeit nicht dadurch erklären, dass etwa ein spät-antikes Vorbild, welches

*) Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses XIV, 1893, p. 196 ff.: Die Ornamente eines altchristlichen Codex der Wiener Hofbibliothek (Cod. 847), und dann in der Publikation der Wiener Genesis von v. Hartel und Wickhoff. Wien 1895. (Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses XV—XVI

den Typus des Cambridger Bildes repräsentiert, nur aus einer früheren, besseren, malerischen Zeit vorgelegen habe; denn diesen Typus bildete die abendländische Antike eben erst aus, als sie diese malerische Kraft nicht mehr hatte, als sie sich anschickte, aus der Not eine Tugend zu machen! Der Unterschied zwischen dem spät-antiken Vorbild dieser karolingischen Schule und ihrem eigenen Werk erklärt sich vielmehr nur auf diese Weise, dass auch sie — obgleich sie im Gegensatz zu den eigentlichen Renaissancebestrebungen der anderen karolingischen Schulen an die erst in den letzten Zeiten der Antike auf der Grenzscheide zum Mittelalter in Handschriften wie Wien 847 und C. C. C. 286 auftauchenden neuen formalen Ideale einer Codexillustration angeknüpft hat! — von der vorbildlichen Kraft der jetzt in jenen anderen Karolingerschulen herrschenden antikisch-malerischen Bestrebungen erfasst wurde und so in ihren Arbeiten eine höhere plastisch-räumliche Gestaltung erreichte, als ihre eigentlichen Vorfahren, die spät-antiken, frühmittelalterlichen Codexillustrationen.

Denn das scheint sicher, dass die Vorbilder unserer Schule in den Zeiten der Vollkraft des malerischen Empfindens der Antike (Vergil der Vaticana 3225. Ilias der Ambrosiana. Quedlinburger Italafragmente zu Berlin) nicht möglich waren, sondern dass sie erst an der Grenzscheide zum Mittelalter, als mit dieser Kraft auch das speziffsch malerische Interesse geschwunden war, entstanden. Die Arbeiten dieser Schule können also nicht in diesem fast absoluten Sinne Kopie nach antiken Vorbildern sein, wie die der übrigen karolingischen Schulen, die somit als die eigentlichen Renaissanceschulen zu bezeichnen sind und auf französischem Boden wurzeln. Und was bei diesen ganz ausgeschlossen, scheint bei ihr wohl denkbar, dass eine gewisse Kontinuität der Entwicklung, eine Tradition von Arbeiten wie C. C. C. 286 bis auf die karolingischen Werke in Lothringen und Franken wohl denkbar ist. Ehe wir diese Vermutung zu stützen suchen, bemerken wir jedoch, dass unsere Ableitung des eigenartigen Typus unserer Schule aus jenen letzten antiken Bestrebungen nicht allein auf der Beziehung ihres charakteristischen Bildtypus zu jenem Cambridger Evangelienbuch beruht, sondern dass alles was wir aus den dürftigen Resten der Malerei gerade dieser letzten antiken Zeiten entnehmen können, mit dieser Annahme übereinstimmt. Wie uns im Lucasbilde in Cambridge ein christliches, ist uns in einer Agrimensoreshandschrift in Wolfenbüttel[21]) ein profanes Autorenbild als Prototyp des Evangelistenbildes unserer Schule erhalten. Ebenso lässt sich in dem wohl einzig erhaltenen Beispiel von Kanonesbögen in einer italienischen Handschrift dieser Zeit in London[22]) (s. VI/VII) das Vorbild der charakteristischen Kanonesbögen der Adagruppe erkennen, und auch für ihre so eigentümlich grosszügigen, apokalyptischen Tiere lässt sich ein solcher vorbildlicher Typus gerade aus diesen Zeiten der Grenzscheide der Antike und des Mittelalters in einem der wenig beachteten Bilder entdecken, die in eine karolingische Evangelienhandschrift aus Augsburg in München eingeheftet sind.[23]) So fügt sich alles zusammen, um die Vorbilder unserer Schule gerade in diesen letzten Zeiten der Antike zu suchen, in den Zeiten der ersten bewussten Herausbildung einer eigentlichen Codexillustration, während die rein bildmässigen, malerischen Vorlagen der übrigen karolingischen Schulen in eine frühere Zeit der Antike fallen und kaum jünger als das V. Jahrhundert sein können.[24]) Unsere Vermutung aber, dass für die „fränkische Schule" und die ganze Adagruppe eine gewisse Tradition bis auf jene spätantiken Bestrebungen hinab anzunehmen sei, ist schon darum wahrscheinlich, weil wir die malerische Kraft, die auch diese Schule — trotz ihres im Unterschied zu den anderen Karolingerschulen mehr zeichnerischen Charakters — erstrebt, in diesen Zeiten der Antike, der ganzen Art ihrer Bestrebungen nach, nicht voraussetzen dürfen. Man scheint also nicht ein solches spät antikes, offenbar wenig imponierendes Vorbild etwa in der Art von C. C. C. 286 plötzlich aufgegriffen, gesucht, entdeckt und kopiert zu haben, wie es die andern karolingischen Schulen mit ihren Vorbildern thaten, sondern auf Grund einer gewissen Tradition hielt man an diesem Typus fest, der in jenen Zeiten der Antike entstanden war. Nehmen wir eine solche Tradition an, so scheint es wahrscheinlich, dass sie auf englischem Boden im wesentlichen zu suchen wäre. Denn hier vollzog sich vor allem die Ausbildung des Ideals der spezifischen Codexillustration, das in den letzten Tagen der Antike aufgetaucht war. Es sei nur auf die nachweisbaren Beziehungen Englands im VII. und VIII. Jahrhundert zu Italien erinnert.[25]) Wie C. C. C. 286 nach England gekommen war, machte sie sicher Schule, und an den Evangelistentypus der evangelia aurea in Stockholm[26]) darf als Zeugen dieser Tradition erinnert werden. Von England wurde dann der Typus durch die Missionare nach dem Kontinent verpflanzt.

Ist aber dieser Weg von Italien über England der einzig mögliche? Lassen sich in Italien selbst Spuren einer solchen Tradition verfolgen, die dann direkt nach Frankreich wirkten? Ist vielleicht eine solche zwiefache Tradition von Italien aus, über den Süden (Frankreich) einerseits und über den Norden (England) anderseits möglich? Können wir so die verschiedenen Charaktere innerhalb der Schule erklären? Es sind alles noch offene Fragen, die wenigstens als solche einmal ernstlich behandelt werden sollten.

Sicher ist, dass wir in karolingischer Zeit diese allen übrigen am schärfsten entgegenstehende Schule gerade an den von den Centren des westlichen Frankenreiches am meisten unabhängigen Kulturstätten Deutschlands wurzeln sehen und gerade in den auf diese Stätten weisenden Werken Typen schaffen, die an Eindringlichkeit und Bedeutung des Charakters alle übrigen Denkmäler der Schule weit hinter sich lassen. Wir begreifen es so, dass hier, im Südosten Deutschlands, von den grossen retrospektiven karolingischen Schulen Frankreichs fast nichts zu spüren ist,[27]) und wir statt dessen den Einfluss des Kunst-

geschmackes schon, den wir während der Merowingerzeit allerwärts verfolgen, dessen örtliche Sonderbildungen aber noch so im Dunkeln liegen, dass er gemeinhin nur mit dem falschen Sammelnamen „irisch" bezeichnet wird.

Überblicken wir nun den Handschriftenbestand, der uns aus Regensburg überkommen ist, so gewinnt der Kunsthistoriker hier für diese frühe Zeit eine ganz geringe Ausbeute. Unter den zahlreichen alten Emmeramer Handschriften sind zu wenige künstlerisch ausgestattet, als dass hier der Kunsthistoriker der noch fehlenden Vorarbeit des Paläographen entbehren und nach seinen Gesichtspunkten feststellen könnte, was wirklich als Leistung der Emmeramer Schreibstube zu gelten hat und was aus fremden Klöstern erworben ist. Wir begnügen uns deshalb mit einigen Bemerkungen, die in einem anderen Zusammenhang vielleicht eine bessere Stelle und Ausführung finden könnten.

Da ist zunächst das Vorkommen einiger Codices in „irischer" und „angelsächsischer" Schrift zu bemerken, von denen einige durch den Wechsel dieser Schrift mit mehr oder minder ausgebildeter karolingischer Minuskel besondere Aufmerksamkeit verlangen.*) Künstlerisch sind sie leider fast bedeutungslos. Nur einige Initialen in Clm. 14080 und 14653 verdienen hier genannt zu werden; sie sind in den für den Geschmack solcher Handschriften typischen Farben gelb, blauviolett und ziegelrot ausgeführt, zu denen in Clm. 14653 noch Zierbuchstaben kommen, deren Körper in einfachster Weise in Tinte gezeichnet und von roten Punkten umgeben ist. Den Einfluss dieses Geschmackes finden wir nun in den wenigen Handschriften St. Emmerams dieser und der folgenden Zeit, welche überhaupt einige künstlerische Ausstattung haben. In einer Handschrift des Jeremias Clm. 14421 Em. E. 4[1]) finden wir auf Bl. 1 und 4 b zwei recht geschmackvolle Initialen — das U auf Bl. 4b aus Vogel und Fischleib gebildet —, als Farben nur hellgrün, ziegelrot und bräunlichgelb. Als Schreiber derselben nennt sich am Schluss des Textes ein gewisser Nidker, über dessen Persönlichkeit ich nichts zu finden wusste. Ähnlichen Charakter zeigt auf der ersten Seite in Clm. 14561 Em. F. 64[2]) ein Initial, in welchem der Vertikalbalken mit Geriemsel gefüllt, der Bogen aus zwei Fischleibern gebildet ist. Die Subskription der Handschrift giebt vielleicht einen interessanten Hinweis auf Reichenau. In Clm. 14369 Em. D. 94[3]) fällt zu Beginn ein grösseres Initial D und einige Zeilen Zierschrift auf, ausserdem eine Reihe kleinerer Initialen im Verlaufe des Textes in dem gleichen kalligraphischen Geschmack; sie zeigen bei aller Roheit der „Mache" das Vorliegen guter Vorbilder. Als Farben sind nur verwandt ziegelrot, gelb und das Braun der Tinte. Ein I in einer Handschrift des Beda Clm. 14385 Em. E. 8[4]) endigt nach oben in einen Tierkopf, nach unten in ein umgeschlagenes Blatt mit ausgezacktem Rande, und auf derselben Stufe etwa steht die Ornamentik des einzigen Initials zu Beginn des Origenes des Schreibers Immo.[5])

Eine Handschrift, die als Geschenk des Emmeramer Mönches Amanolt an das Kloster kam, die Rhaban-Handschrift Clm. 14405 Em. E. 8[6]) reiht sich in der Art ihrer geringen künstlerischen Ausstattung ebenfalls hier an. Eigenartig ist der Initialschmuck in einem Passionale Clm. 14418, Em. E. 41,[7]) — eigenartig nicht wegen der recht bedeutungslosen ornamentalen Gestaltung, sondern wegen des merkwürdigen Farbengeschmacks, der die Randzeichnung stets in Rotbraun, die Füllung in einem dunklen, schieferigen Grünblau giebt, und weil der Zeichner sich keine Gelegenheit entgehen liess, wo nur irgendwo eine noch so kurze Kreislinie ihm Veranlassung gab, den Zirkel anzuwenden, ein Verfahren, das uns bereits aus Initialen des frühesten Mittelalters bekannt ist. Die Handschrift gehört unbedingt noch dem IX. Jahrhundert an; sie wird uns wichtig durch eine Subskription, die sie am Schlusse des Kapitelverzeichnisses Bl. 2b trägt:

istū lib dedit Sandarat pbr ad scm Emmeramum.

Diese Unterschrift rührt sicher nicht vom Schreiber des Textes her, und auch die Möglichkeit ist vorhanden, dass sie erst im X. Jahrhundert zugefügt wurde. Es ist somit eine Möglichkeit vorhanden, die für uns von grosser Bedeutung werden kann: ist dieser Sandarat identisch mit dem berühmten Trierer Mönch von St. Maximin, der 972 der Neugründer der Benediktiner-Abtei Gladbach*) wurde? Wäre dies der Fall, so wäre hiermit der einzige positive Beleg gegeben, den ich für eine Behauptung zu finden vermochte, die allerdings durch die äusseren Verhältnisse nahe gelegt, in leichtfertiger Weise ohne alle Begründung als positiv aufgestellt wurde: handschriftlich-künstlerische Beziehungen von Trier zu Regensburg zur Zeit des hohen Aufschwunges am Ende des X. Jahrhunderts.**) Die Möglichkeit ist zuzugeben. Aber es soll nicht verhehlt werden, dass ein anderer Fund dieser Annahme jedenfalls nicht günstig ist.

Unter den Handschriften, die aus Oberaltach in die Münchener Staatsbibliothek kamen, befindet sich eine Cura pastoralis des Gregor,***) welche durch eine Subskription auf Bl. 2

[illegible] Zusammenstellung derartiger Handschriften geben wir p. 18 unter II. Mit Clm. bezeichnen wir, wie üblich, die Codices latini der Hof- und Staatsbibliothek zu München.

[illegible] Diese und folgende Anmerkungen bis Nr. 8 s. p. 18 unter III.

*) Über die aus Gladbach stammenden, kunsthistorisch wichtigen Handschriften s. Edmund Braun a. a. O. Ich finde noch zwei Handschriften Sti. Viti in Gladbach in der Bibliothek des Lord Crawford in Cheltenham: Nr. 1091 (s. XI) und Nr. 1089 (s. XII). S. Schenkl, Bibl. patr. lat. britt. I 2.

**) S. Edmund Braun a. a. O. und Wolfg. M. Schmid, eine Goldschmiedeschule in Regensburg um das Jahr 1000. Münchener Dissertation 1904.

***) Clm. 9638. Die Handschrift ist offenbar identisch mit der, die Pez in Oberaltach gesehen hat und in seinem thesaurus I, p. XLV mit der Bemerkung erwähnt: Videtur hic Sandratus esse abbas Emmeramensis qui obiit 738, — also einer der apokryphen Äbte des Klosters vor Ramwold, die nie existiert haben! Schon die Thatsache, dass die Handschrift frühestens dem 9. Jahrh. angehört, zeigt die Unmöglichkeit dieser

Me sco dedit Sandradus en quoque Vito.

als ein Geschenk dieses Sandrad an seine junge Abtei gesichert ist. Einen sicheren Schluss auf die Identität oder Nicht-Identität mit der Persönlichkeit des Schenkers der Emmeramer Sandarat-Handschrift können wir freilich auch hieraus nicht ziehen; die verschiedene Form des Namens spricht jedenfalls eher gegen als für die Identität. Ferner sind die Schriftzüge der beiden Subskriptionen durchaus verschieden. In der dem Patron von Gladbach, dem heiligen Vitus gewidmeten, dürfen wir da jede offizielle Titulatur, venerabilis abbas oder ähnliches, zu der doch etwa ein den Eintrag machender Bruder des Klosters verpflichtet gewesen wäre, fehlt, ein Autogramm des Stifters selbst sehen. Wäre aber der Schenker der Emmeramer Handschrift identisch mit diesem, so liegt bei der Verschiedenheit der Hand nur die Möglichkeit vor, dass der Eintrag nicht von ihm selbst, sondern von einem die Bibliotheksverwaltung übenden Emmeramer Mönch gemacht wurde. In dem Falle ist es aber sehr merkwürdig, dass bei diesem Eintrag ein Zusatz wie monachus Trevirensis unterlassen sei; denn derartige Schenkungen eines auswärtigen Klerikers, und gar eines, der wie Sandrad bereits frühzeitig in bedeutenden Geschäften thätig war, gehören nicht zu der Regel und entbehren nie einer gewissen Feierlichkeit. Viel wahrscheinlicher ist es, dass unser Sandarat presbyter ein Regensburger war, von dem wir sonst nichts wissen, als dass er dem Kloster seiner Stadt eben diese Handschrift schenkte.*) Man verzeihe diese Abschweifung, die einer cura posterior wegen so weitschweifig wurde.

Wir waren bei der Aufzählung einiger uns aus St. Emmeram überkommener Handschriften mit künstlerischem Initialschmuck stehen geblieben. Bei ihrer Auswahl war ich weniger von ihrer künstlerischen Bedeutung ausgegangen, als von der Hoffnung, dass die manigfachen Nachrichten über Schreiber und Erwerb derselben für ihr geringes Kunstinteresse entschädigen werden. Die Zahl des aus St. Emmeram stammenden Handschriften des IX. Jahrhunderts, die für eine eigene Untersuchung der Initialornamentik wichtig wären, lässt sich noch beträchtlich vergrössern. Nach einer sorgfältigen Durchsuchung aller uns aus Regensburg überkommenen Handschriften**) darf ich das eine behaupten, dass unter ihnen mit einer einzigen Ausnahme keine ist, welche jenes antikische, plastisch gedachte, naturalistisch empfundene Blattwerk aufweist, welches die karolingischen Renaissanceschulen in Frankreich ausbildeten. Sie zeigen vielmehr alle jenen kalligraphischen Charakter, dessen ornamentale Formen im wesentlichen aus Bandwerk und Tierleibern bestehen, und den wir als irisch zu bezeichnen, wie mit einem Sammelnamen, gewöhnt sind. Dass eine Bezeichnung, wie merowingisch besser wäre, ist sicher.*) Dieser Geschmack ist hier so fest eingebürgert, dass wir noch unter den wenigen mit Initialen ausgestatteten Emmeramer Handschriften des X. Jahrhunderts ihn verfolgen können. Als ein Beispiel chararakteristischer Art nenne ich hierfür die Handschrift Clm. 14488: die formlosen Verschlingungen ihrer Initialen erinnern bereits bei weitem mehr an den Lauf einer Ranke als an Geriemsel und sind sicher in der Nachahmung einer solchen entstanden. Aber ganz in der Art jener alten, merowingisch gearteten Initialen sind ihre Farben gehalten, rot und gelb, und ganz wie diese sind sie mit einer durchgehenden roten Punktierung besetzt.

Eine einzige Ausnahme von unserer Beobachtung macht die Handschrift Clm. 14386, Em. E. 9, — nach dem Katalog dem X. Jahrhundert angehörig. Hier sehen wir auf Bl. 5 b und 6 zwei grosse Initialen, die fast die Höhe der ganzen Seite einnehmen und die jenes ausgebildete Blattwerk aufweisen. Sie sind zugleich die einzigen unter den alten Regensburger Handschriften, die auch die Anwendung von Gold zeigen. Sie erinnern in ihrer ganzen Art am meisten an eine Reihe von Prachtinitialen des Psalterium aureum in St. Gallen.**) Es ist gewiss, dass von diesem bedeutenden geistigen Zentrum aus Einflüsse auf St. Emmeram geübt werden konnten. Aber ein Entstehen dieser hier so allein

[illegible] älteste Quelle eine Handschrift des 15. Jahrh. im Münchener Reichsarchiv gefunden wurde, s. Jahrbücher des deutschen Reichs unter Heinrich II. I, [illegible] findet sich übrigens noch die Subskription des Schreibers: Omnis enim qui legit hoc oret pro scriptore, si dm habeat adiutorem. Vocabulum porto ei quisquis nescit scribere nullum se putat esse laborem. Die Handschrift [illegible]

*) Ich erwähne noch, dass ein Sandratus presbyter uns im Bereiche des Salzburger Missionsgebietes in hohen IX. Jahrh. begegnet. S. Conv. Baior. et Carant. M. G. S. S. XI, p. 12: idem pontifex (Erzb. Liuphram von Salzburg) et cum eo Chezil consecravit ecclesiam Sandrati presbiteri. Es ist bei der Unsicherheit der Datierung und den engen Beziehungen zwischen Salzburg und Regensburg, die wir bald ins Auge fassen werden, wohl möglich, unseren Sandrad mit jenem zu identifizieren, zumal wir finden werden, dass die Handschrift ihrem Inhalte nach salzburgisch ist.

*) Ich glaube an dieser Stelle der Aufgabe enthoben zu sein, innerhalb des reichen hier vorliegenden Materiales eine Scheidung zwischen wirklich insularer und kontinentaler Eigenart vornehmen zu müssen, da es hierfür an allen Vorarbeiten fehlt. Dafür, dass in St. Emmeram wirklich insulare Einflüsse vorlagen, habe ich gleich zu Beginn auf das Vorkommen der Handschriften mit insularer oder ähnlicher Schrift verwiesen. Auch glaube ich zu Beginn des IX. Jahrh. in St. Emmeram einen englischen Mönch nachweisen zu können, der dort sicher als Schreiber thätig war: Es ist der Schreiber einer Urkunde aus der Zeit Tassilos (Abdruck: Pez, thes. I 3, p. 83, cap. III, anno XXIX ducatus Tassilonis), und heisst Kerhelmus presbyter. Der Name klingt doch sehr englisch! — Es wäre eine der dringendsten Aufgaben, die Ornamentik und Dekoration der vorkarolingischen Handschriften kritisch zu untersuchen, — festzustellen, in welcher Weise die bereits in der Antike vorhandenen Ansätze der Initialornamentik in Italien, Spanien, England und im Frankenreiche fortgebildet wurden. Es ist sodann festzustellen, in welcher Weise die spezifisch insulare Fort- und Neubildung auf dem Kontinent rezipiert wurde. Bereits bei dieser Untersuchung hat aber auch schon die byzantinische und orientalische Frage einzusetzen; denn auch diese Länder haben an der Ausbildung der kalligraphischen Dekoration hohen Anteil, wenn sie uns auch gerade als Bewahrer der antiken malerischen Tradition wichtiger sind. [illegible] Darüber nicht von W. Stasow СЛАВЯНСКІЙ И ВОСТОЧНЫЙ ОРНАМЕНТЪ ПО РУКОПИСЯМЪ ДРЕВНЯГО И НОВАГО ВРЕМЕНИ. Petersburg Ehrn 1887 bestätigt dies bereits zur Genüge.

**) Auch Beziehungen zu Handschriften wie der aus Reichenau stammenden, Karlsruhe A. XVI sind anzunehmen.

stehenden Arbeit in Regensburg selbst scheint nunmehr Unter den alten Emmeramer Handschriften mit „irischem" Initialschmuck würde durch eine paläographische Kritik bei vielen wohl die Entstehung in Regensburg nachgewiesen werden können. Es wäre zu untersuchen, wie sich die Initialen in diesen zu den so entzückenden Leistungen der alten kalligraphischen Art in St. Gallen verhalten.

Der kurzen Betrachtung der Initialornamentik schliessen wir nun die Handschriften an, die eine künstlerische Illustration im engeren Sinne aufweisen. Hier ist freilich die Ausbeute für diese frühe Zeit eine noch geringere. Handschriften mit eigentlichem Bilderschmucke vermag ich überhaupt nicht nachzuweisen, — nur solche wissenschaftlichen Charakters, deren Text „Tafeln" mit erklärender Illustration beigegeben sind und deren Bedeutung mehr in dem Inhalt als in der Form der Darstellung liegt.*) Wichtig sind uns diese Handschriften an diesem Orte nur, weil sie bestätigen, was wir für die Initial-Ornamentik konstatierten: die völlige Abhängigkeit des Geschmacks von Arbeiten des alten merowingischen Stils. Drei Handschriften dieser Art wüsste ich hier unter den Emmeramer Beständen nachzuweisen, von denen eine sicher in St. Emmeram selbst geschrieben ist, — alle drei durch eine gleiche Roheit ausgezeichnet sind. Zunächst einen liber de natura rerum Isidori,**) mit zahlreichen recht guten Initialen, in denen Geriemsel vorherrscht, doch Blattansätze an den Abzweigungen des Initialkörpers, selten auch zur eigentlichen Füllung desselben, vorkommen. Die Anwendung des Zirkels bei runden Linien ist mehrfach an der Vertiefung des Einsatzpunktes deutlich erkennbar. Zur Vorzeichnung dient braune Tinte, zur Kolorierung wässrige Farben: bräunliches Ziegelrot, helles Saftgelb und trübes, grauliches Blaugrün. Die Sicherheit der ornamentalen Zeichnung tritt nicht nur in den Initialen, sondern noch in einigen tierornamentalen Entwürfen auf dem textlich unbenutzten Blatt 7b hervor. Wir sehen hier u. a. einen Pfau, der Körner aufpickt, offenbar aus der Dekoration einer Kanonestafel entnommen, in der ganzen Anlage der Zeichnung, der eigenen Art der Stilisierung des Gefieders, der Wahl der Farben ganz nach insularem Muster, — und hierein von sehr gefälliger Wirkung. Ganz im Gegensatz zu dem abschreckenden oder lächerlichen Eindruck, den wir von den wenigen Zeichnungen figürlicher Art bekommen, die uns die Handschrift in einigen allegorisch zu deutenden Brustbildern,***) die im Mittelpunkt astrologischer Tafeln stehen, hinterlassen hat. Wir sehen hier eine ganz bestimmte Form der Auflösung irischer Kunst auf dem Kontinent, die wir in St. Gallen z. B. sehr gut verfolgen können, eine Auflösung, welche in der figürlichen Zeichnung nach einer primitiv naturalistischen Wiedergabe drängend, mit Gewalt aus dem Banne der ornamentalen Auffassung heraus will, im Koloristischen aber die willkürliche, von aller Naturwahrheit prinzipiell absehende, im Ornamentalen bedingte, bunte Farbenwahl der irischen Kunst — freilich ohne deren Geschmack! — beibehält. Ein zweites Denkmal dieser Art ist ein Sammel-Codex verschiedener Schriften, datierbar auf 823 und sicher in Regensburg entstanden, der uns später noch beschäftigen wird: Clm. 14446, Em. E. 79. Hier interessieren uns nur die merkwürdigen Darstellungen, die die Handschrift auf Bl. 68—74b zeigt. Da sehen wir in geometrischen Figuren die Beziehungen der einzelnen Wissenschaften im Trivium und Quadrivium ausgedrückt (Bl. 68), — nach diesem Schema geordnet die sieben Weisen Griechenlands (Bl. 69b) u. a. m. Weiterhin astronomische Tafeln in der Art der vorigen Handschrift, — auf Bl. 71 im Mittelpunkt einer solchen statt des üblichen allegorischen Brustbildes die Hand Gottes. Ferner der Tierkreis (Bl. 73) und endlich Bl. 74 eine ganz merkwürdige und wohl unbekannte Darstellung: die 7 Sphären („VII zodi") als Tierleib mit 7 Menschenköpfen und 4 Beinen, die paarweise in Tierklauen und Menschenhände endigen! Stehen auch in dieser Handschrift Zeichnung und Farben durchaus unter irischem Einfluss, so scheint auch der merkwürdige Charakter einer derartigen Darstellung und die von dem üblichen, in der Antike ausgebildeten Schema absonderlich abweichende Gestalt eines einzelnen Sternbildes auf Bl. 73 aus der Phantastik der irischen Tierornamentik sich zu erklären. Schliesslich seien hier noch die Zeichnungen von Musikinstrumenten in einer Boethius-Handschrift*) erwähnt, wohl schon dem X. Jahrhundert angehörig. Auch sie zeigen, obgleich in ihrer rohen, ungewandten Zeichnung wohl kaum eine künstlerische Arbeit beabsichtigt oder gar gelungen wäre, ganz deutlich den späten Einfluss irischen Kunstgeschmacks. Alles koloriert in dem charakteristischen Zweiklang: bräunlichziegelrot und hellgelb, — wo Raum zu weiterer Dekoration war: die Schuppen- und Geflechtmotive der irischen Kunst

Die Dürftigkeit der hier aufgezählten Arbeiten, die thatsächlich an der äussersten Grenze kunsthistorischen Interesses stehen, spricht nicht gerade günstig für unser Urteil über die Regensburger Schule der ersten Zeit! Und auch nach den wirklich gut beglaubigten Schriftquellen der Zeit stellt sich das geistige Leben sowohl an kleineren Klöstern wie Benediktbeuern, Wessobrunn, als vor allem an den beiden Bischofssitzen Freising und Salzburg, als viel reger und bedeutender dar als in Regensburg selbst. Vielleicht ist es nicht nur Zufall, dass wir unter den uns überkommenen Handschriften aus St. Emmeram direktere Einwirkungen Salzburgs wahrnehmen, als etwa von Frei-

*) Das [illegible] Bedeutung [illegible] Anwendung [illegible] wertvoll und [illegible] der Kunsthistoriker [illegible] die Darstellung mittelalterlicher Gedankenkreise [illegible] Geschichte [illegible] Mittelalter, für die Aufdeckung lokaler Beziehungen.

[illegible] 14200, Em. D. 25, [illegible] IX. [illegible] 22b—25, 41 [illegible] Darstellungen [illegible] 14, 18b.

***) Diese [illegible] Bedeutung [illegible] einigen erhaltenen Beischriften: z. B. Bl. 14 „terra".

[illegible] 14532, Em. E. 29. [illegible] Bl. 51—54 [illegible] Gramm. Monac. [illegible] II, 1b—22, 28.

sing her, obgleich Arno, unter dem die Salzburger Schule zur höchsten Blüte kam, aus der Freisinger selbst hervorging. Vielleicht dürfen wir hieraus den Schluss ziehen, dass Salzburg in dieser Zeit nicht nur kirchenpolitisch, sondern auch in litterarisch-künstlerischer Hinsicht der Vorort Bayerns war. Ich kann hier folgende Emmeramer Handschriften des IX. Jahrhunderts als in Salzburg entstanden anführen, überzeugt, dass eine philologische oder paläographische Kritik der erhaltenen Bestände eine viel grössere Reihe ergeben würde.[1]) Da ist zunächst die auch kunsthistorisch wichtige Handschrift Clm. 210 zu nennen. Es ist ein liber de temporum ratione des Beda, der in Salzburg in den ersten Jahrzehnten des IX. Jahrhunderts geschrieben wurde und wie Einträge in den Ostertafeln beweisen, ein Jahrhundert später bereits in Regensburg war.[2]) Die Handschrift, die dann in den Besitz Hartmann Schedels kam, ist kunsthistorisch wichtig durch die lebhaft bewegten, rein genrehaften, allerdings in der Ausführung ganz rohen Monatsbilder und durch astronomische Darstellungen (Sternbilder, Tierkreis u. a.) in der Art, wie wir sie soeben in einigen anderen Handschriften kennen gelernt haben.

Ebenso scheint aus textlichen Gründen das besprochene Passionale Clm. 14418,[3]) das als Geschenk des Sandarat presbyter an St. Emmeram kam, in Salzburg entstanden zu sein: Bl. 57b finden wir dort unter der Überschrift in natale sti. Rothperti VIII. kal. Oktobr. Fest und Passion dieses Salzburger Patrones, als des einzigen in der Handschrift erwähnten deutschen Heiligen, während keiner der alten Regensburger Heiligen, Emmeram (oder Erhard), in der Handschrift vorkommt. Obwohl ohne künstlerischen Schmuck, ist noch eine andere Handschrift von kunstgeschichtlicher Bedeutung, die sicher in Salzburg geschrieben, allem Anscheine nach noch in frühester Zeit und zwar aus dem Besitz Ludwigs des Deutschen nach St. Emmeram kam.[4]) Ihre Entstehung in Salzburg ist gesichert durch den auf Salzburg bezüglichen Inhalt: eine Reihe von Gelegenheitsdichtungen, die als Carmina salisburgensia von Dümmler in den Poetae Latini aus dieser Handschrift veröffentlicht sind und unter denen (Bl. 171—176) die versus de ordine conprovincialium pontificum von Wattenbach und Julius von Schlosser als tituli gemalter Bischofsbilder in einem um 855—859 erbauten oder renovierten Bischofshof wahrscheinlich gemacht sind. Es ist hier schliesslich noch die Handschrift Clm. 14068 zu nennen, welche von dem Salzburger Erzbischof Adalram (821—836) Ludwig dem Deutschen als Knaben gewidmet wurde, also doch als Erzeugnis der Salzburger Schule anzusehen ist.[5]) Die Handschrift kam nun wohl, wie die vorige, aus dem Besitze des Königs an das von ihm so oft und reich bedachte Kloster seiner Residenz und ist als solche zugleich ein Zeugnis des mit der Persönlichkeit dieses grossen Herrschers zusammenhängenden Umschwunges in der Stellung Regensburgs zu den übrigen geistlichen Plätzen des Landes, speziell auch zur Metropole Salzburg.

Wenn es überhaupt erlaubt ist, die grössten Bewegungen des Völkerlebens mit der Persönlichkeit eines Einzelnen zu verknüpfen, dürfen wir es als die Mission Ludwigs des Deutschen bezeichnen, die Ausscheidung des germanischen Rassenkörpers aus dem international gedachten und nur durch die Kultur christlichen Glaubens verbundenen Weltreiche Karls des Grossen zu bewirken.*) Und wie wir diese Lösung der deutschen Gemeinschaft aus der karolingischen Gesamtmasse von dem Stamme aus sich vollziehen sehen, in dessen selbständigem, bewusstem Auftreten wir bereits in frühester, merowingischer Zeit seine zukünftige Stellung angekündigt finden, und gerade mit dem im Wettstreit sich späterhin das Stammesbewusstsein auch der übrigen so unendlich potenziert, sehen wir die Regierung Ludwigs und der ihm folgenden deutschen Karolinger aufs engste mit dem Leben dieses bayrischen Stammes verbunden, dieses Land von ihnen als ihre eigentliche Heimat betrachtet. So fassen denn bald die politischen, religiösen, geistigen und familiär-persönlichen Beziehungen des Hofes in der Hauptstadt dieses Landes ihre Wurzeln: die ehemalige Residenz der dem Universalreich geopferten „alten" Stammesherzöge, die Römerstadt Regensburg gewinnt für das deutsche Karolingerreich eine ähnliche Stellung, wie sie das allmählich zu einer Provinzstadt herabsinkende Aachen für jene besessen hatte.

Ludwig der Deutsche baut hier seine Hofkapelle nach dem Muster der Aachener Marienkirche, sein Erzkanzler, Leiter seiner Kanzlei, ist der Regensburger Bischof. So sehen wir dann auch später, nach den karolingischen Zeiten, in diesem Lande und in dieser Stadt die Macht, die als der zur Eifersucht gesteigerte Ausdruck nationalen Sondergefühls der Einheit des Reiches gegenübertritt, das „neue" Herzogtum am energischsten und zähesten seine Stellung ausbilden. Und noch mehr: die Stellung der Hauptstadt bleibt nicht beschränkt auf die der Hof- und Residenzstadt, welchen Rang sie von vornherein mit anderen teilen musste — in karolingischer Zeit vor allem mit Frankfurt —, sondern sie wird für Bayern zu einer Landeshauptstadt im wirklichsten Sinne und in einer Bedeutung, wie sie fraglos keine andere Stadt im damaligen Deutschland besessen hat; natürlich erhebt sie auch den Anspruch, als metropolis totius Germaniae angesehen zu werden! Ihre Lage an der Hauptschifffahrtstrasse, an der Donau, die die Verbindung nach Westen und vor allem nach Osten gab, und zugleich am Ausgang der besuchtesten Strasse nach Italien, brachte einen ausserordentlichen Fremdenverkehr mit sich, zu vorübergehendem Aufenthalt und zu dauernder Niederlassung. Wir hören von Romanen, Griechen, Juden, die dort wohnen, von einer hohen Blüte des Handels und dürfen auf eine hohe Bevölkerungsziffer schliessen. Das

*) Dümmler, Geschichte des ostfränkischen Reichs II. 3. — Hirsch, Jahrbücher des deutschen Reichs unter Heinrich II. I, 2 ff.

bayrische Land und ganz besonders seine Hauptstadt ist der Träger des ersten bedeutsamen Aufschwunges auf politischem, nationalem, sozialem und wirtschaftlichem Gebiete, den die Geschichte des engeren Deutschlands aufweist, geworden. — Sehen wir so gerade in dem Zusammentreffen aller dieser Momente ein ganz aussergewöhnliches Zentrum entstehen und fragen wir nun nach dem künstlerischen Niederschlag dieser ersten allgemeinen hohen Steigerung des Lebens, so müssen wir uns allerdings mit der Konstatierung des durchaus negativen Resultates begnügen, — freilich ohne deshalb die allgemeine Betrachtung gegenüber der strengsten wissenschaftlichen Untersuchung des Materiales als überflüssig zu verweisen, sondern im Gegenteil: zur vollen Beleuchtung der Thatsache, dass eben die bildende Kunst des frühen Mittelalters, deren Sprache doch stets eine entlehnte war, nur im geringsten Masse als wirklicher Ausdruck dessen, was die Gemüter aller bewegte, was der Einzelne erfuhr und erlebte, gelten kann und im wesentlichen als Leistung eines naiven Schmuckbedürfnisses und als Erfüllung eines frommen Werkes anzusehen ist. Während wir im Westreich um dieselbe Zeit für Karl den Kahlen eine Reihe der bedeutensten Arbeiten der karolingischen Kunst entstehen sehen, kann es sich für uns gerade in dem dem Hofe Ludwigs des Deutschen verbundenen Zentrum nur darum handeln, die Richtung zu finden, in der die geistigen Bestrebungen daselbst im allgemeinen sich bewegten.

Die engsten Beziehungen des Hofes in der bedeutendsten geistlichen Anstalt der Hauptstadt, zur Domgeistlichkeit und zu dem mit dieser schon durch die Persönlichkeit des gemeinsamen Leiters, des Abtbischofs, eng verbundenen St. Emmeramkloster sind bei der frommen Gesinnung des Königs und der politischen Stellung der hohen Geistlichkeit von vornherein gegeben, und sie mussten besonders enge werden, wenn hohe geistige, litterarische Interessen des Königs selbst dazukamen und diese nicht, wie das im Westreich der Fall war, eine spezifische Anstalt in dem Institut der Hofschule fanden, sondern naturgemäss ihre Anregung und Bethätigung in der eigentlichen Bildungsstätte der Stadt, bei deren Geistlichkeit, suchen mussten. Man könnte da allein an die königliche Kapelle und Kanzlei denken, als eine wesentlich königliche Bildungsanstalt, aber gerade an der Spitze dieser stand als Erzkanzler der Abtbischof von Regensburg: Baturich.*) So sind wir denn auch in der Lage, einige Handschriften anzugeben, die ganz sicher aus dem Besitz des Königs an die Bibliothek von St. Emmeram kamen.*) Als solche sind die Handschriften Clm. 14743[1]) und Clm. 14098[2]) bereits erwähnt. Und dasselbe dürfen wir von der uns ebenfalls schon bekannten Clm. 14456[3]) annehmen, die zwar Ludwig dem Frommen gewidmet ist, aber doch am wahrscheinlichsten durch seinen Sohn, Ludwig den Deutschen, erst unter die Bestände des Klosters kam. Sind aber jene als Salzburger Arbeit anzusehen, so müssen wir für diese bereits die Entstehung in Regensburg selbst annehmen, indem die Widmung der Handschrift an Ludwig auf Bl. 1 von derselben Hand geschrieben ist, wie die doch sicher in Regensburg entstandenen, unter dem Titel annales Sti. Emmerammi majores bekannten Aufzeichnungen auf Bl. 80b. Von einem auf direkte Veranlassung des Königs entstandenen und diesem gewidmeten Werke des Hincmar von Rheims ist uns in einer aus St. Emmeram überkommenen Handschrift die Abschrift der verlorenen Widmung des dem König überreichten Originalexemplars erhalten, das somit also in St. Emmeram vorgelegen haben muss.[4]) Vor allem aber sehen wir auch aus lithurgischen Dingen die enge Beziehung zwischen König und Regensburger Geistlichkeit, und hierfür nenne ich als ein treffendes Beispiel die in St. Emmeram zwischen 824 und 827 zur Zeit Bischofs Baturich selbst entstandene Handschrift Clm. 14510, Em. E. 13.**) Es ist eine Handschrift gemischten Inhalts, von welcher Bl. 30—75 ein Benediktionale enthält, worin uns Bl. 40 in den laudes in festis diebus canendae, nach dem Gebet für den Papst die Fürbitte für das königliche und kaiserliche Haus überliefert ist, — in einer durchaus üblichen Form, die aber durch die Nennung der Namen, die Bezeichnung des Königs als Dominus noster, und die sichere Entstehung an diesem Orte, und zur Zeit und gewiss auf direkte Veranlassung dieses zum König in Beziehung stehenden Bischofs bedeutsam wird. In diesem Abtbischof Baturich (817—848) tritt uns nun zum ersten Mal eine Persönlichkeit entgegen, auf deren unmittelbare Initiative wir eine grössere Reihe Handschriften entstehen sehen, unter dessen Regiment wir zuerst von einem gewissen systematischen Erwerb und einer bedachten handschriftlichen Produktion sprechen können, — von den ersten Denkmälern, die zu dem Schlusse eines hohen Aufschwunges der Schreibthätigkeit in St. Emmeram nötigen unter dem Zusammentreffen königlicher und bischöflicher Bestrebungen.***)

*) Ein Beispiel dafür, dass die Regensburger Geistlichkeit die litterarischen Interessen des Hofes besorgen konnte und sollte, finden wir in einer Urkunde, die Pez, thes. I, 3, p. 199 aus den Traditionsbüchern veröffentlicht hat: Ludwig der Deutsche entnimmt durch Tauschvertrag aus der Regensburger Kirche einen Kleriker Namens Guntpert gegen Überlassung eines Hofgeistlichen namens Elefas. Da jener aber utilior et maioris ingenii fuit scribendi nec non et legendi, giebt der König zu diesem noch ein Grundstück dazu. Dies geschah bereits unter Bischof Ambricho, dem Nachfolger Baturichs, der erst 864 zur Regierung kam, also in den letzten Jahren Ludwigs des Deutschen.

*) Von Prachthandschriften, die auf direkte Veranlassung des Königs in Regensburg geschrieben wären, berichtet in einer wohl etwas phantasievollen Weise der monachus sangallensis M. G. S. S. II, 754: Als bei dem Neubau der dortigen „alten Kapelle" propter magnitudinem fabricae alii lapides non sufficerent, muros urbis destrui fecit. In quorum cavitatibus tantum auri circa antiquorum ossa reperit, ut non solum basilicam . . . adornaret sed et libros integros exinde conscriptos eiusdem materiae grossitudine prope digiti cooperiret.

[1]) Diese und folgende Anmerkungen bis Nr. 4 s. p. 20 unter V.

**) S. über die Handschrift die Bemerkungen unter den Anmerkungen am Ende dieses Kapitels unter VI, Nr. 1. Die Litanei drucken wir im „Anhang" ab.

***) Wir [illegible] Baturich-Handschriften am Ende dieses Kapitels unter VI zusammen.

Und nun begegnen wir der merkwürdigen Thatsache, wenn wir der Quelle der litterarischen Bildung des Königs und des Bischofs nachgehen, dass wir für beide denselben Ort und dieselbe Persönlichkeit als massgebende Anregung finden: Fulda und seinen Rhabanus Maurus, jenen praeceptor Germaniae, der als der gelehrteste Mann der Zeit galt und thatsächlich der letzte jener encyklopädischen, auf die Vereinigung spätrömischer Bildung und christlichen Wissens gerichteten Geister war, vor den Zeiten der eigentlichen Scholastik. Die weit über den Durchschnitt hinausgehenden, anerkannten litterarisch-theologischen Interessen des Königs, für die wir zahlreiche einzelne Belege haben, gipfeln geradezu in seinen Beziehungen zu Rhaban.*) Und Baturich selbst war, wenn auch nicht Schüler des Rhabanus, so doch in der Fuldaer Schule erzogen, daselbst sogar nach der eigentlichen Lernzeit noch als Lehrer thätig [illegible] sehen wir das erwachende geistige Leben in St. Emmeram in der denkbar engsten Beziehung zu einer der bedeutendsten Schulen Deutschlands stehen, — und zwar zu einer Schule, die uns auch als Hauptstätte künstlerischer Thätigkeit bekannt ist.***) Dieser doch unabweisliche Schluss ist für uns von hoher Bedeutung, obgleich wir ihn nach unserer gegenwärtigen Kenntnis der Denkmäler nicht eigentlich ausbeuten können. Aber gerade gegenüber der Thatsache, dass unter den zahlreichen, uns aus Regensburg überkommenen Handschriften aus der weiten Zeitspanne vor dem hohen Aufschwung am Ende des X. Jahrhunderts, der den Mittelpunkt dieser Untersuchung bildet, fast kein künstlerisches Denkmal auf uns gekommen ist, müssen wir zu solchen Deduktionen unsere Zuflucht nehmen. Und nun zeigt sich die überraschende Thatsache, dass die einzige, künstlerischen Bildschmuck tragende Emmeramer Handschrift, die ich für jene Zeit aufzuweisen vermag, mit unserer Annahme im völligem Einklang steht. Es ist eine Handschrift der Briefe Pauli,*) die in drei grossformatigen Bildern von hoher künstlerischer Bedeutung die Steinigung des Heiligen Stefan (Bl. 1b), die Bekehrung Pauli (Bl. 7) und die Haidenpredigt des Apostels (Bl. 7b) schildert. Freilich, — bei der Lückenhaftigkeit der künstlerischen Tradition ist es unmöglich, die Entstehung der Handschrift in Regensburg selbst zu behaupten, ja auch nur den Grad der Wahrscheinlichkeit einer solchen Behauptung zu bestimmen. Aber sicher ist, dass diese Möglichkeit nicht dadurch ausgeschlossen wird, dass der eigenartig bedeutende künstlerische Charakter der Bilder am engsten dem der Fuldaer Schule entspricht. Die Handschrift gehört nach Stil und Technik in den weiteren Kreis der Adagruppe, deren Beziehungen zu Fulda ja nicht genug zu betonen sind. Der Katalog setzt die Handschrift bereits in das X. Jahrhundert. Möglich ist diese Datierung, aber die Entstehung der Handschrift scheint mir am Ende des IX. Jahrhunderts aus stilistischen Gründen wahrscheinlicher, und der paläographische Charakter der Handschrift steht dem kaum ent-

[illegible] Rudolf, Schüler Rhabans und dessen Nachfolger in der Führung des [illegible] im litterarischen Verkehr mit Ludwig finden, ist ein Schüler Fuldas. [illegible] Miniatorenschule zugeschrieben worden. Aus dem Stil der Zeichnungen selbst ergiebt sich nur eine Thatsache: der engste Zusammenhang mit der alemannischen Kunst; doch soll dieser nicht gegen jene sprechen. Be- [illegible] Reichenau sind Schüler Fuldas. Vor allem aber findet nach unserer Auf- [illegible]

Anm. 13. [illegible] bringt [illegible] interessante Beispiele über die Beziehungen Fuldas zu Baturich [illegible]

stellung Clemens den „Psalter Ludwigs des Deutschen" in der k. Bibl. [illegible] und kann aber auch niemals, wie das Janitschek und Schlosser vermuten, [illegible] die Nähe des Kreises der „Schule von St. Denis" (Bergers ecole franco-saxonne). Die Handschrift selbst giebt uns aber einen Hinweis auf ihre Entstehung, der an Deutlichkeit nichts zu wünschen lässt. Nach der Litanei auf Bl. 118 kann sie nur in St. Bertin oder St. Omer entstanden sein. Auch ist für die Persönlichkeit des Empfängers durchaus nicht, wie dies [illegible] den Deutschen zu denken, sondern vielmehr an einen der drei westfränkischen Ludwige, auf die übrigens bereits Dümmler a. a. O. II. 662, Anm. 48 die Handschrift bezogen hat.

[illegible] letzten Blatt (117) eine confessio generalis in deutscher Sprache. S. Müllen- [illegible] Urkunde. Ausser den Bildern enthält die Handschrift zahlreiche ausserordentlich feine Initialen in „irischem" Geschmack, Flechtwerk und Tierköpfe, die Farben meistens hellgelb und hellgrün, ausserdem tinten- [illegible]

Anm. 19. Es ist bedauerlich, dass die Handschrift sowohl von den Bearbeitern der Adagruppe wie von denen der Fuldaischen Schule übersehen ist.

bestimmtes Urteil zu geben.*) So scheint mir die Handschrift in die Zeit zu gehören, in der wir nach den Tagen Baturichs und Ludwigs des Deutschen wiederum etwas von einem Aufschwung geistigen Lebens in Regensburg empfinden: Nachdem unter den Nachfolgern Ludwigs, mit den schwächeren Persönlichkeiten Karlmanns, Ludwigs II. und Karls des Dicken das strebsame Aufleben der karolingischen Zeit gewichen, und auch das äussere, immerhin anregende Leben des Hofes von Regensburg fort und am meisten nach Frankfurt sich gewandt hatte, wir in der Geschichte von Abtei und Bistum fast nur den öden Nachrichten der Güterwerbungen und einem geschäftsmässigen Lauf der Verwaltung begegnen, erscheint mit Arnulf von Kärnthen ein Herrscher, der die Kraft seines Regimentes wieder in erster Linie dem bayrischen Lande zuwandte und den Schwerpunkt seiner Regierungsthätigkeit durchaus nach Regensburg verlegt. Er erwählt St. Emmeram zu seinem Schutzpatron, und wenn er auch selbst ohne litterarische Bildung war, sein frommer Sinn und sein gutes Einverständnis mit seiner Geistlichkeit konnte den litterarischen und künstlerischen Bestrebungen der letzteren nur förderlich sein. Wir wissen von seiner Bauthätigkeit in Regensburg**) und von den grossartigen Geschenken, mit denen er das Kloster seines Schutzheiligen bedachte, unter denen wir den „Codex aureus" noch heute unter dem Emmeramer Beständen als die reichste Bilderhandschrift der karolingischen Zeit überhaupt bewundern und auch eine der kostbarsten Goldschmiedearbeiten der Zeit in dem Ciborium-Altärchen der reichen Kapelle in München erhalten haben.***) Unter ihm begegnen wir dem seltenen Fall der namentlichen Nennung zweier Künstler, des Priesters Siginand und des Laien Eoprecht, und erfahren von einer königlichen Schenkung an diese, die doch auf eine Beschäftigung durch den König schliessen lässt.†) Vor allem aber finden wir unter ihm seit den Tagen Baturichs wieder zum ersten Mal unter den Emmeramer Handschriften redende Zeugnisse für einen Aufschwung der dortigen Thätigkeit. In den Anfang seiner Regierung, noch in die Zeiten des betagten Abtbischofs Ambricho (864—891), fällt durch die Stiftung des Diakon Balderich die erste bekannte grössere Handschriften-Schenkung an das Kloster, eine kleine Bibliothek der lithurgischen Gebrauchsbücher umfassend.*) Unter ihm wurde vor allem aber bereits ein Werk begonnen, das unter seinem Nachfolger, dem Abtbischof Aspert (891—894), dem Kanzler Arnulfs vollendet, inhaltlich eine der wichtigsten historischen Quellen der süddeutschen Klostergeschichte bildet und zugleich durch die Reinheit seiner Sprache und die Gewandtheit im Ausdruck zu den bedeutendsten litterarischen Leistungen des ausgehenden IX. Jahrhunderts gehört: die zwei Bücher der Traditiones St. Emmerami des Subdiakon Anamot.**)

Eine Würdigung dieses Denkmals liegt uns natürlich ferne, und nur die enge Verbindung litterarischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens veranlasst hier seine Erwähnung, als Zeichen eines geistigen Aufschwunges der Regensburger Schule zu dieser Zeit. Immerhin verbindet sich mit ihm auch ein gewisses unmittelbares kunsthistorisches Interesse, indem die Widmungsverse, die dem Werke vorausgehen, als titulus eines Dedikationsbildes aufzufassen sind.***) Bei einem Werke von so bedachter Vollendung der Ausführung, dessen Abfassung eine jahrelange Sammelarbeit voraussetzt, dessen Inhalt den Charakter einer gewissen offiziellen, für alle folgenden Generationen bestimmten, urkundlichen Bedeutung trägt, dessen feierlicher Überreichung nicht blos die dem Text vorgesetzten Verse, sondern der Beginn des Textes selbst gedenkt, ist eine gewisse künstlerische Austattung an sich wahrscheinlich, — und zwar gerade in der Form des Dedikationsbildes und etwa der den titulus tragenden Zierseite, da der Text selbst eine illustrative Ausstattung, in dieser Zeit wenigstens, unmöglich tragen konnte. Auch wären die Dedikationsverse ohne die Annahme eines entsprechenden Bildes jedenfalls überflüssig, da die Widmung in Prosa zu Beginn des Textes selbst deutlich und in gehörig feierlicher Form ausgesprochen ist. Vor allem aber gewinnen diese Verse selbst:

presulis hic pulchram venerandi cernite formam
qui nobis sacro saepe favet merito . . .

nur durch die Annahme eben eines solchen Bildes einen

Regensburg (804-930), in dessen ersten Jahren, in der letzten Zeit der

Beziehungen Fulda-Regensburg in dieser Zeit, die Erzählung bei Schannat, Vindem. I, 223, wonach Arnulf ein vom hl. Bonifaz geschriebenes Evangelienbuch dem Kloster entführt hatte und es erst auf die dringenden

***) S. Clemen, Merowingische und karolingische Plastik (Jahrbücher d. Ver. v. Altertumsfreunden im Rheinland, Heft 72), p. 50. Nieder-

†) Urkunde Arnulfs vom 24. II. 891: fideli presbitero nostro Siginando videl. illustri artifici . . . . Er erhält die Abtei Süsteren im Maasland; bestätigt von Zwentibald durch Urkunde vom 5. VI. 895 . . . . eximiarum artium presbitero Siginando. Böhmer 1085. 1151. Urkunde vom 15. IV. 890 . . . . pro merito assidui et fidelis servitii sui cuidam artifici nostro nomine Eoprecht . . . . Urkunde vom 5. V. 897 . . . . fideli

XXVIII a, 102, 114. S. Dümmler a. a. O. II, 484.

*) Pez, thes. I, 208. Janner I, 241 . . . . lectionaria II, missalia II, liber omeliarum I, gradualia II, nocturnalia II, liber canonum I, psalterium I, passionalia II, officialia I, collectarion I, poenitentiale I. — Bereits vorher wird die Bibliothek von St. Emmeram schon einmal unter Ambricho erwähnt (879), — allerdings nur als friedliche Aufbewahrungsstätte einer Tauschurkunde! Ried, Cod. dipl. I, 59. Pez, thes. I, 210. Janner I, 230. Niedermeyer 207.

**) Unter Übergehung der älteren Litteratur verweise ich allein auf die klaren Auseinandersetzungen von Bretholz: Studien zu den Traditionsbüchern von St. Emmeram in Regensburg, p. 5 ff. Mitteil. d. Inst. f. österr.

rechten Sinn. In ihrer Anlage als Bildtitulus erinnern sie durchaus an die entsprechenden Gedichte, die zu den Figuren Heinrichs des Zänkers und der Uta von Niedermünster in einer in Regensburg entstandenen Handschrift des folgenden Jahrhunderts in Bamberg erhalten sind, die wir späterhin besprechen und der analog etwa das Original des Anamod-Codex zu denken ist.

Noch in den letzten Jahren der Regierung Arnulfs beginnt schliesslich die Thätigkeit des Abtbischofs Tuto (894—930), mit dem wir zum ersten Mal wieder seit Baturich eine Reihe handschriftlicher Arbeiten in Verbindung bringen können.*) Sie sind die letzten greifbaren Zeugnisse der litterarischen Bestrebungen dieser Zeit. Mit Tuto aber überschreiten wir die Grenze des karolingischen Zeitalters und treten in eine Epoche, die als eine der trübsten deutscher Geschichte bekannt ist.

*) Wir stellen diese Handschriften unter VII p. 214 zusammen.

Anmerkungen.

I. Zur Adagruppe.

1) S. Edmund Braun, Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im frühen Mittelalter. Ergänzungsheft IX der Westdeutschen Zeitschrift. Trier 1895. Vöge, Repertorium für K. W. XIX, 1896, p. 125 f.

2) Nehmen auch wir die Lokalisierung der Vögeschen Schule auf Trier als richtig an, so ist es wichtig, dass in ihr Beziehungen zur Adagruppe noch zu erkennen sind. So findet eine sehr beliebte Art der Canonesdekoration in jener Schule, die lebendige, genrehaft konversierende Anbringung der Symbole im Bogenfelde ihr unmittelbares Vorbild in der Adagruppe. Vergl. z. B. ihre Gruppierung und Bewegung in Vöges Handschrift IX mit Würzburg mp. theol. fol. 66. — Die merkwürdige, seltene grosse Musterung im Obergewande des Markus in einer Handschrift der Vögeschen Schule bei Sir Th. Brooke (Huddersfield, Armitage Bridge House), die ich durch eine Photographie Haseloffs kennen lernte, findet sich wieder im Johannesbilde in Darmstadt, Cod. 1948. Etc.

3) Für die Beziehungen der Ata zu Lorsch ist auf Menzels Ausführungen in der Publikation der Adahandschrift p. 13 ff. zu verweisen. Aus Lorsch stammt sicher der bekannte Cod. Vat. Pal. lat. 50. Mit ihm stimmen besonders der Gerho-Codex in Darmstadt (Hofbibliothek Cod. 1948) und der aus dem Bamberger Dome in die Münchener Staatsbibliothek gekommene Clm. 4451. Cim. 56.

4) Sog. Cod. Gertrudianus. Photographie verdanke ich Herrn Sanitätsrat Pfeiffer in Wiesbaden.

5) Heidelberg, Universitätsbibliothek. Sal. IX b. S. v. Oechelhäuser, Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg I, 1887, p. 5 ff.

6) Solothurn, Collegiatstift. S. Delisle, Les anciens sacramentaires. Mémoires de l'Académie XXXII, 1886, p. 190. Nr. LVII. Ein drittes Sakramentar, das mit diesem und dem letzgenannten (5.) zusammenzustellen ist und schon von Gerbert besprochen wird, war in St. Blasien und galt als verschollen. Es ist von F. X. Kraus, Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden III, 1892, p. 99 in dem Cod. membr. 20 der Bibliothek des Stiftes St. Paul in Kärnthen nachgewiesen worden.

7) Cod. 17 der Klosterbibliothek zu Maria-Einsiedeln in der Schweiz. S. über die Handschrift Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, p. 142, 145. Berger, a. a. O., p. 132. P. Gabriel Meier, Catalogus codd. mss. qui in bibl. monast. Einsidlensis O. S. B. servantur 1899, p. 13. Hier ist die Handschrift irrtümlich bereits ins XI. Jahrh. gesetzt.

8) St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 390, 391.

9) Paris, Bibl. Nat. Ms. nouv. acq. lat. 1203. Dass die Handschrift in Toulouse lag, kann für die Entstehungsgeschichte wenig beweisen. Eher könnte eine umfassende Untersuchung der Martyrologien der Zeit ein Resultat ergeben. Auffallend ist es jedenfalls, dass unter den wenigen Namen des Kalendars am Schluss der Handschrift (Bl. 122 b) [illegible] bei Stetten, [illegible] nach unserer Auffassung für die Heimat der Schule am meisten in Betracht kommen: Trier, Fulda, Lorsch.

9*) Mp. theol. lat. fol. 66.

10) Cod. 141.

11) Wir unsererseits können die Beweisführung für diese paläographische Thatsache nicht unternehmen. Ich begnüge mich, als einen interessanten paläographischen Beitrag eine Handschrift der Bodleiana anzuführen, die Priebsch, Verzeichnis der deutschen Handschriften in England I, p. 144, als Nr. 139 bespricht. Die Handschrift, durch althochdeutsche Glossen ausgezeichnet, liess wie Eintrag als unzweifelhaft beweist, Bischof Humbert von Würzburg (832—842) in Würzburg selbst (Wirciburga) schreiben; sie ist in dieser „angelsächsischen" Schrift geschrieben! Auch die Handschrift des Diakon Willibald in gleicher Schrift (Oxford Bodl. Laud. lat. 263) gehört derselben Gegend an. (Priebsch, a. a. O. I, p. 145.) Wir besprechen weiter unten eine nach St. Emmeram gekommene Handschrift, die in insulesker Schrift historische Einträge enthält, die (als annales fuldenses antiqui in dem M. G. veröffentlicht) sicher in Fulda geschrieben sein müssen; Clm. 14641, s. u. p. 18.

12) Besonders das Wiener Exemplar Hofbibl., Cod. lat. 652. S. J. v. Schlosser, Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. K. H. XII, 1892.

13) S. Menzel in der Publikation der Adahandschrift. Wie nahe sich beide (!) Schulen stehen, beweisen die Bilder des Eginocodex in Berlin (K. Bibl. Phillipp. 1676. Meerm. 50). Sie stehen ihrem künstlerischen Charakter nach zwischen der Adagruppe und den Malereien der Rhabanhs. — Auch einen allerdings gewagten Rückschluss darf ich hier anführen, der für die Beziehungen der Adagruppe zu Fulda wohl verwertbar ist. Wir wissen ausserordentlich wenig über die Miniaturmalerei der nördlichsten deutschen Diözese Bremen-Hamburg. Nur eine künstlerisch reich ausgestattete Handschrift mit einem vollständigen Bildercyklus vom Ende des X. Jahrh., die mit Sicherheit auf diese Gegend weist, ist in der Litteratur bekannt. Sie liegt jetzt in der Kapitelbibliothek zu Udine. (Cod. 76. V. S. Ebner, Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte der missale romanum im Mittelalter. Iter germanicum. Freiburg 1896, p. 285.) Der Bildschmuck dieser Handschrift schliesst sich eng an eine ausgebildete Malschule dieser Zeit an, die fest auf Fulda lokalisiert ist. (Ihr gehören an: Rom Vat. lat. 3548. Vercelli, Capitelbibl. Cod. 181. Göttingen Universitätsbibl. Cod. theol. 231. Bamberg A II, 52. Hannover Cod. I, 189. S. ausser Ebner, Clemen Repert. f. K. W. XII, 1890. Beissel, Zeitschr. f. chr. K. VII, 1894.) Ich kann nun eine Handschrift dieser Zeit nachweisen, die durch die Auszeichnung des hl. Willehad mit vigil und dies natalis im Comes ebenfalls für Bremen-Hamburg gesichert ist (München, Clm. 9475, Cim. 142), und es ist nun wohl kein Zufall, dass die Evangelistenbilder dieser Handschrift den Typus der Adaschule zeigen. (Die Handschrift ist in der kunstgeschichtlichen Litteratur nur von B. Riehl erwähnt, der sie Zur bayrischen Kunstgeschichte I, 31 als ein Produkt

bayrischer Malerei vollständiger Bruch [illegible] engster Verwandtschaft zu ihr steht eine Handschrift im Berliner Kupferstichkabinet (Handschrift 7), die somit derselben eigenartigen bremensisch-niederdeutschen Malschule zugeschrieben werden muss. Sie trägt auf Bl. 1 von einer Hand des XVI. Jahrh. einen Eintrag, der vielleicht eine nähere Bestimmung ermöglicht [illegible] dedit hanc librum et ep[illegible] des späten X. Jahrh., den wir kurz berührten, für die uns freilich noch sehr unklare Entwicklung der Malerei in Norddeutschland von Wichtigkeit war, beweist eine aus der alten Mannheimer Hofbibliothek nach München gekommene Handschrift: Clm. 10077. Cim. 143. Aus ihrem liturgischen Charakter glaube ich ihre Entstehung in dieser Gegend als sicher beweisen zu können; besonders starke Hinweise finde ich für Paderborn. Ihre stilistische Eigentümlichkeit erweist auch sie als abhängig von Fulda. Verwandt ist mit ihr die aus Werden stammende Handschrift in Berlin (K. Bibl. Ms. theol. lat. fol. 359. Bl. 2: liber sci Ludgeri epi in Werdena).

[14]) Cod. fol. membr. 29. S. von Dobschütz, Studien zur Textkritik der Vulgata, 1894, mit Abb.

[15]) Königl. Bibl. Ms. theol. lat. fol. 1. Auf der letzten Seite, Bl. 127 b, ein späterer Eintrag, beginnend articuli concernentes .... ecclesiae angariensi. Daher stammt gewiss die traditionelle Bezeichnung der Handschrift als Codex Wittekindeus. Dass die Handschrift nach Magdeburg kam, beweist der verschollene Prachteinband, den Oelrich, Entwurf einer Geschichte der k. Bibliothek zu Berlin, 1752, p. 56 ff beschreibt. Der jetzige Einband, dessen Beschreibung Wilken, Geschichte der k. Bibliothek, p. 218 giebt, trägt 4 Elfenbeinplatten, die einem wohl bekannten Meister angehören, der für die Ottonen, und durch diese auch für Magdeburg arbeitete.

[16]) Mp. theol. IV[0], 4.

[17]) I 2, fol. 2. Die Handschrift ist zu vergleichen mit Paris. Bibl. Nat. Ms. lat. 8849.

[18]) Hofbibliothek Cod. membr. I, 21. Die Handschrift enthält auf Bl. 1 den Eintrag: iste liber pertinet ad librariam sci Martini ecclesiae Mog[illegible] 1479.

[19]) Wie überhaupt eine eingehende Übersicht über die karolingische Kunst in Deutschland hier nicht versucht werden kann, sei hier nur eine Handschrift von so manchen, die zwar nicht unmittelbar zur Adagruppe gehören, aber in ihre nächste Nähe zu setzen sind, genannt: die unbekannte, aber sehr bedeutende Clm. 11019 c. p. 32 (Pass. 19). Die Handschrift könnte den Ausgangspunkt zu einer neuen, deutschen Schule des X. Jahrh. bilden, der manches anzuschliessen wäre; sie gehört nicht, wie der Katalog behauptet, ins XI. Jahrh., sondern noch in die erste Hälfte des X. Jahrh. Ihre schöne Ornamentik steht von den Werken der eigentlichen Adagruppe der Berliner Handschrift (s. Anm. 15) am nächsten, hat aber auch Beziehungen zu St. Gallen (Folchartpsalter, Stiftsbibl. Cod. 23), zu einem Psalterium in Kloster Göttweig (Oberösterreich. Cod. 30) u. a. Eine ihr eng verwandte, ebenfalls in den Kreis der Adagruppe gehörige Handschrift lernen wir später kennen.

[20]) Cambridge, Corpus Christi College Cod. 286. Mir scheint die allerdings legendarisch klingende, auf Beda beruhende Tradition, wonach die Handschrift eine der von Augustin aus Rom nach England gebrachten sei, das richtige zu treffen, und eine Entstehung der Handschrift — aus kunsthistorischen Gründen — in Italien und nicht in England anzunehmen. Nach England gekommen, machte die Handschrift dort Schule. Auch nach L. Traube, Textgeschichte der regula St. Benedicti a. a. O., p. 107 (705) ist die Handschrift italienisch, und zwar wahrscheinlich nicht stadtrömisch, sondern süditalienisch.

[21]) Hofbibl. Cod. 2403 (Aug. fol. 36. 23). Abb. v. Heinemann, Katalog III 3, p. 124 f. Die Übereinstimmung gilt nicht nur für das Allgemeine des bildlichen Typus, sondern auch für ornamentale Einzelheiten.

[22]) Brit. Mus. Harl. 1775. S. (Thompson) Cat. of ancient mss. in the brit. Mus. Part. II. Printed by order of the trustees 1884, p. 14 f. Photographische Proben zweier Canonesseiten danke ich der Freundschaft Haseloffs. Man vergleiche das Füllungsornament des Bogens auf Bl. 9 dieser Handschrift z. B. mit Bl. 7 b in Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 8850, auf Bl. 11 mit Bl. [illegible] dieser Handschrift

[illegible] Clm. 22031 Cim. 2 P. 107 S. Regn. МИНІАТЮРЫ ИЗЪ ГИМНАГО КОДЕКСА МЮНХЕНСКОЙ БИБЛІОТЕКИ (ОТТ. АРХЕОЛОГ. ИЗВ. И ЗАМ. 1894, Г. 5). Abb. p. 5.

[24]) Für diesen „malerischen" Typus lässt sich keinerlei Tradition im Abendland nachweisen; hier müssen wir notwendig von einer Renaissancebestrebung sprechen, sowohl für die Technik, wie für den Bildtypus. Eine Tradition für diesen malerischen Charakter wäre allein in Byzanz denkbar, und in der That staunen wir über die enge Verwandtschaft, die sich in Stil und Technik, in Farbengeschmack und Typik äussert, wenn wir etwa die figürlichen Bilder des Wiener Dioskorides (z. B. Bl. 5 b) mit denen des Evangeliars Karls des Grossen in der Wiener Schatzkammer vergleichen. Aber es liegt wohl kaum ein Einfluss von Byzanz in dieser karolingischen Schule vor, sondern das byzantinische Werk ist unter dem Einfluss derselben antiken Tradition entstanden, auf die der karolingische Künstler des Abendlandes zurückgreifen musste. — Ausserordentlich schwierig ist es auch, über das Verhältnis der jenen karolingischen Bestrebungen unserer Ausführung nach gegenüberstehenden Adagruppe zu Byzanz Sicherheit zu gewinnen. Die Beziehung, die Voge zu frühen byzantinisch beeinflussten abendländischen Elfenbeinen entdenkte, ist offenbar zuzugeben. Ich füge den von ihm genannten Beispielen vor allem die Tafel der Bibl. Nat. zu auf Ms. lat. 9387. (Abb. Labarte, Histoire des arts industr. Album I, pl. VII, Fot. Giraudon B. 655, Abg. Ar. Soc. V b) und eine weitere, mit der Darstellung des Erzengels Michael auf dem Drachen in der Stadtbibliothek zu Leipzig. (Übrigens finden sich auch Elfenbeine, die keine direkte Beziehung zu Byzanz haben, aber der Adagruppe verwandt sind, z. B. die Tafel in der Pfarrkirche zu Geonels-Elderen; S. Helbig, La sculpture etc. au pays de Liège, p. 14 f.) Aber diese Beziehung kann nur für gewisse stilistische Eigentümlichkeiten und einige Typen gelten; der spezifische Bildtypus gerade der Adagruppe ist prinzipiell unbyzantinisch, indem für ihn die Darstellung des Symbols in grosser Figur über dem Evangelisten ein notwendiges Charakteristikum ist, während für das byzantinische Evangelistenbild das Fehlen desselben durchaus charakteristisch ist. Gerade die gemeinsame Darstellung von Evangelist und Symbol wird in byzantinischen Arbeiten erst in später Zeit, unter abendländischem Einfluss, aufgegriffen. Hingegen kann ich eine merkwürdige Anbringung der Symbole — bei dem Fehlen eigentlicher Evangelistenbilder — in einer byzantinischen Handschrift des XI. Jahrh. im Priesterseminar zu Strassburg nachweisen (I, Scr. 14), wo am Ende eines jeden Evangeliums, am Schlusse der betr. Seite, das Symbol des Verfassers des diesem folgenden Evangeliums dargestellt ist, offenbar Zeuge einer vergessenen altchristlichen Tradition, deren ältestes Zeugnis (s. VI) wir im Valerian-Codex in München Clm. 6224, Cim. 13 erkennen. — Auf die Verwandtschaft der charakteristischen Architekturrahmen unserer Schule mit denen der von Herm. Schöne, Apollonius von Kitium, Leipzig 1896, veröffentlichten Handschrift sei hingewiesen. Die ikonographische Beziehung der der Adagruppe eigentümlichen Darstellung des „Lebensbrunnens" zu der frühchristlichen Kunst des Orients hat Strzygowski in seiner Publikation des Etschmiadzin-Evangeliars nachgewiesen; man vergleiche die Architekturdarstellungen der Mosaiken in St. Georg zu Salonichi. — Von den Brustbildern in dem Initial auf Bl. 181 im Soissonsevangeliar haben zwei ganz byzantinische Typen.

[25]) Ein Beispiel hierfür in der als Lindisfarne Gospels, Durham book, Gospels of St. Cuthbert bekannten Handschrift Cotton. Nero, D. IV. S. (Morin) Revue bénédictine VIII, 1891, p. 481.

[26]) S. Westwood, Facsimiles etc. pl. 1 und (Poelsheim) Codex aureus, seu IV evangelia etc., qui in bibliotheca Holmiensi asservatur. Christiania 1878. (Wiederholung des Bildtypus in Kopenhagen, k. Bibl. Gamle k. Saml. Folio Nr. 10. S. Westwood pl. 41, Chr. Bruun, Aarsberetninger og meddelelser fra det store kong. Bibl., Kopenhagen 1890 III, p. 25 f.) Auch auf die in der kunsthistorischen Litteratur ganz unbekannte Evangelienhandschrift des Schreibers Cutbercht in Wien, Hofbibl. 1224 Salisb. 32, (angels. Schrift, s. VIII) sei in diesem Zusammenhang, als von höchster kunsthistorischer Wichtigkeit, aufmerksam gemacht. Sie ist bereits erwähnt bei Gerbert, Iter allemanicum, p. 419.

[27]) Eine einzige Ausnahme machen das „Schäftlarner Evangeliar" Clm. 17011 Schettl. 11 c. p. 56 und das diesem ganz verwandte

zigen Zeugen einer direkten Einwirkung von Frankreich im IX. Jahrh. Typus und Rhytmus der Bewegung erinnert am meisten an die „Schule von Rheims“; ebenso die strichelnde zeichnerische Führung des Pinsels. Freilich alles das mangelhaft und roh! Canones und Initialen zeigen dagegen „irischen“ Charakter und in diesem vollkommene Sicherheit und Rutine der Ausführung und guten, geschulten Geschmack. — Für die Beurteilung der Frage ist auch wichtig, dass, abgesehen von dem in späterer Zeit geschenkten Codex aureus von St. Emmeram, keine den französischen Karolingerschulen zugehörige Handschrift aus dem i. A. doch wohl erhaltenen, reichen Besitz der bayrischen Kloster auf uns gekommen ist. Nur eine einzige wüsste ich zu nennen, das „Mirakelbuch von Bürten“, Clm. 5250. Die Evangelistenbilder, durch die ihnen zugeschriebene heilkräftige Wirkung trotz einiger Retouchen des XVII. Jahrh. ganz abgebraucht, lassen den ursprünglichen, grossen antikischen Wurf nur noch ahnen. Dagegen sind die Canonesseiten teilweise wohl erhalten und reihen die Handschrift zu den schönsten und reichsten Arbeiten der Rheimser Schule. Die Handschrift ist relativ spät anzusetzen; Bl. 205 b nennt sich ein inclusus sacerdos, dessen Namen ich nicht entziffern konnte, als Schreiber. Im Comes ist vielleicht die Nennung von Lantbert und Leudegar (2. X.) zu bemerken, ferner: Allerheiligen, 5 Sonnt. nach Laurent., 7 nach Cyprian, 5 Adventssonntage. Die Pfarrei Bürten gehörte zum Kloster Au.

II. Handschriften aus St. Emmeram in irischer und angelsächsischer Schrift.

I. Clm. 14653, Em. G. 37. Schriftwechsel z. B.: Bl. 113 (Zeile 13), 117, 117 b, 121 b (Zeile 2), 122 b, 123 (Zeile 15), 128. Initialen z. B.: Bl. 98 b, 17, 29 b, 36, 45 b.

II. Clm. 14080, Em. A. 80. Die insuleske Schrift ist ausserordentlich verwandt der in I. Bl. 34—36 b. 111 b—112 tritt statt ihrer eine rohe, unausgebildete Minuskel ein.

III. Clm. 14210, Em. C. 29. Rhabanus, de institutione clericorum. Nicht, wie der Katalog behauptet, in langobardischer Schrift, sondern in „angelsächsischer“, — eng verwandt der Schrift, die wir in dem Würzburger und Erlanger Codex der Adagruppe kennen lernten (s. o. p. 6). Am oberen Rande von Bl. 2 lesen wir in einer normalen Minuskel den Eintrag: Eranrih dedit istum librum pro anima Riholfi ad altare pro sco. Emmerāmo. Janner, Geschichte der Bischöfe von Regensburg I, 198 identifiziert Riholt mit dem bekannten fuldaischen Baumeister, der 827 starb, Eranrih mit dem litterarisch berühmten Ermenrich, der Mönch und Schüler Fuldas war († 874), und gewinnt so ein Denkmal für die uns später beschäftigenden Beziehungen Fuldas zu St. Emmeram. Scheint allerdings, zumal die Handschrift einen Rhabantext enthält, bei dem Charakter der Schrift die Heimat derselben sehr wohl in fuldaischer Gegend zu suchen, so ist diese Identifikation doch ganz unwahrscheinlich, da der betr. Eintrag bereits dem hohen X. Jahrh. angehört, und die Gleichsetzung Eranrichs mit Ermenrich geradezu unmöglich scheint. Vielleicht ist für unseren Richolf an den Emmeramer Mönch zu denken, der 1006 Abt des Klosters wurde, den wir aus Arnoldus II, 48 und aus den Ann. St. Emm. min. M. G. S. S. I, 93) kennen. Doch führt uns dieser wohl schon in eine jüngere Zeit. Für diesen Abt Richolf wird in der Litanei von Clm. 14322, Em. D. 47, Bl. 99 (s. XI gebetet. Ich erwähne aber, dass uns ein Richolf noch als Besitzer einer weiteren Emmeramer Handschrift entgegentritt: Clm. 14500, Em. F. 3, — leider in einer zum Vergleich nicht heranzuziehenden Urkundenschrift; in einer weiteren Subskription dieser selben Handschrift s. u. p. 21, welche uns von der Schenkung der Handschrift an St. Emmeram durch einen Presbyter Eberhard erzählt, tritt uns aber eine der Notiz in unserem Codex ganz verwandte Hand entgegen, sodass wir wohl sicher für den Richolt dieser und der uns jetzt beschäftigenden Handschrift III die gleiche Persönlichkeit annehmen dürfen. Es dürfte dieser Richolf, den wir hier als Besitzer von Handschriften kennen lernen, derselbe sein, den wir als Schenker von Grundeigentum an St. Emmeram in Urkunden der 2. Hälfte des X. Jahrh., in der Zeit Romwalds finden. S. traditio Riholfi cuiusdam saecularis viri, Pez, thes. I 3, p. 100.

IV. Clm. 14041, Em. G. 25. Der grösste Teil der Handschrift in normaler Minuskel. Nur Bl. 31 b ist die Grabschrift Karls des Grossen nach Einhart in insulesker Schrift kopiert, und vor allem finden wir Bl. 32 b bis 46 Ostertafeln für die Jahre 532—1063, die mit historischen Einträgen (651—832) versehen sind, die ihrem Inhalte nach nur in Fulda entstanden sein können. Es sind die M. G. S. S. III, 116* veröffentlichten annales fuldenses antiqui. Diese sind nun bis zum Jahre 816 (Baugolfus abba obiit) ebenfalls in insulesker Schrift geschrieben und erst von da ab in normaler Minuskel. So gewinnen wir zu gleicher Zeit ein Zeugnis für die Beziehungen der Bibliothek von St. Emmeram zu Fulda, die, wie wir sehen werden, zur Zeit des Entstehens der Handschrift sehr enge waren und zugleich einen wichtigen Beitrag für die Geschichte des Schriftwesens in fuldaischer Gegend, der für unsere Ansicht von der Lokalisierung der Adagruppe von hohem Belang ist.

V. Clm. 14096, Em. B. 4. Im ersten Teil (Bl. 1—62) nur der Anfang (Bl. 1—17) insulesk, der zweite Teil durchgängig (Bl. 63—99). Der Schluss der Codex s. XIII.

VI. Clm. 14459, Em. E. 82. Nur Bl. 55 (von Mitte an) bis 61 in „angelsächsischer“ Schrift.

VII. Clm. 14429, Em. E. 52. Bl. 1—82 als Palimpsest geschrieben in irischer Schrift, aber bereits dem X. Jahrh. zugehörig. Als eine relativ junge ist die Handschrift ein schöner Beleg dafür, dass es falsch wäre, insulare Einflüsse (z. B. in der Initialornamentik) durchaus nur als Nachwirkungen der ältesten Zeiten der Missionsthätigkeit aufzufassen. Thatsächlich haben die Wanderungen englischer Mönche durch Deutschland, meist mit dem Ziele Italien, oft aber auch zur dauernden Niederlassung, während des ganzen Mittelalters nie aufgehört; das beweisen ausser dem zahlreichen Quellennachrichten die vielen Schottenklöster. Im X. Jahrh. mögen auch die verwandtschaftlichen Beziehungen der Ottonen zu dem englischen Herrscherhause die Verbindung unterstützt haben. Einer der bedeutendsten Männer der Zeit, Ottos Bruder, Erzbischof Bruno, wurde ausser von Griechen von einem Engländer Israel (scotigena!) unterrichtet, sub cuius magisterio illustrissimus [Bruno] . . . . . plurimum se profecisse testatus est. S. Ruotger, vita Brunonis, cap. 6, 7, M. G. S. S. IV, 256 ff. Eine Reihe anderer wichtiger Quellenstellen für die Geschichte des englischen Mönchtums auf dem Kontinent gerade in dieser Zeit bringt Dümmler, Otto d. Gr., p. 171. — Wie früh übrigens die insulare Art auf dem Festlande nachgeahmt wurde, bezeugen einige Nachweise bei L. Traube, Textgeschichte der regula St. Benedicti a. a. O., p. 122 (720). Was innerhalb der merowingischen Initialornamentik wirklich als insulesk, und was als festländisch (altitalienisch, fränkisch etc.) anzusehen ist, bedarf noch durchaus einer Untersuchung.

III. Initialen in Handschriften von St. Emmeram aus karolingischer Zeit.

[1]) Clm. 14421. Nach dem Katalog s. VIII/IX. Pez, thesaurus I, p. XXXIX. Günthner a. a. O. I, p. 138. Die Subskription in schöner Unziale geschrieben, lautet: tu qui legis, ora ptore (! pro scriptore) nidkero · si habeas dm protectorem ·:· misereatur tibi ds̄ ām.

[2]) Clm. 14561, s. IX. Am Ende des Textes von anderer, aber gleichzeitiger Hand: Hiltigaer ego Williraat emendationem tibi promitto: qui scribere nescit nullum putat esse laborem. Nam tria digita scribant (!) sed tota membra laborant. Pez, I, p. XLI. Günthner I, 138. — Neugart, episc. Constant. Ia, 546 erwähnt in einem Katalog der Reichenau aus der Zeit des Abtes Erlebald (823 bis 838 einen liber profetarum, quem Hiltigaer de Italia adduxit. S. Bekker, Catalogi p. 18, Nr. 106. Ist dieser Hiltigaer mit dem unsrigen identisch, so wäre der an sich sehr interessante Fall des Korrekturlesens einer Handschrift durch seine Beziehung zur Reichenau besonders bedeutungsvoll. In der Zeit, der die Handschrift m. E. angehört, ging der eigentlich nachweisbare Begründer des geistigen Lebens in St. Emmeram, Abtbischof Baturich 817—848 (S. u. p. 20) die Konfraternität mit Reichenau ein.

[illegible] IX. Am Ende der Handschrift, Bl. 183 b, [illegible]

[illegible] Initialen [illegible] Bl. 1 [illegible] 101 [illegible] 434 [illegible]

[4]) Clm. 14385, s. IX. Auf dem letzten Blatt [illegible] Federproben (iste liber ptinet ad s. emmeramum) Zeichnung eines thronenden [illegible] X [illegible]

[5]) Clm. 14315, Em. D. 40, s. IX. Am Ende des Textes die etwas [illegible] (Bl. 142) [illegible] gratia sed tamen presbyter. Fratres vos, qui legitis in istis voluminibus et invenietis ubi opus est ad emendandum, non [illegible] indigno et peccatore orare dignemini, valete in domino aevis temporibus. Salvet vos Christus pius vr 'vester' diu. Pez a. a. O. I, p. XXXIX. Günthner a. a. O. I, 139. Ein Immo begegnet uns als Zeuge in einer Urkunde von St. Emmeram unter Bischof Sindbert anno XXIII regnante Karolo. (Abdruck Pez I 3, p. 82.) Sind beide identisch, so wäre die Handschrift als Leistung der Schreibstube von St. Emmeram gesichert. Die Urkunde selbst ist übrigens von einem Taugolf geschrieben, dessen Namen wir auch aus anderen Urkunden des Klosters [illegible] IX X XI XII.

[6]) Clm. 14405, s. IX. Bl. 1 in gewandter Zierkapitale: hunc [illegible] dicat quaeso requiescat in pace. Dieser Amanolt ist vielleicht schon identisch mit einem Emmeramer Mönch dieses Namens, den wir aus einer Schenkungsurkunde Heinrichs des Zänkers und der Judith kennen. Pez I 3, p. 63. Ried, Cod. dipl. Ratisp., p. 62. Kritischer Abdruck der Urkunde bei Bretholz, Studien zu den Traditionsbüchern von St. Emmeram in Regensburg (Mitteil. des Inst. f. österr. Gesch.-Forsch. XII, 1891, p. 42 f, Nr. VII.

[7]) Clm. 14418, s. IX. Auf der letzten Seite der Handschrift (Bl. 102 b), zu einer besonderen und von einem anderen Schreiber geschriebenen Lage gehörig (Bl. 100—102), sind am oberen Rande einige ganz verblasste Namen eingetragen (s. IX). Lesbar waren für mich: Odalric, Lantfrid, Gotadeo, Otfrid, . . . hilt, Engilschalk, Hiltina, Amalunt, Willimar. Vielleicht ist von den hier genannten Lantfrid identisch mit dem Schreiber der aus St. Emmeram stammenden Isidorhandschrift Clm. 14461. Em. E. 84 (s. IX), auf deren letztem Blatt (Bl. 150) wir lesen: Lantfrid scripsit istum libellum quisquis legit orat. Da wir einen Lantfrid clericus in St. Emmeram noch als Zeugen aus einer Urkunde vom Jahre XXIII regnante domno Carolo rege Frankorum (Pez, I 3, p. 85, cap. VI) kennen, dürfen wir die Entstehung dieser Handschrift in St. Emmeram als sicher behaupten. Ein gebildeter, gelehrter Mann dieses Namens war Abt von Benediktbeuern, — vielleicht der Empfänger einer Schrift des Autpertus — missus ad Lantfredum presb. et abb. in Bajuvaria constitutum —, die uns in einem später zu erwähnenden Emmeramer Codex des IX. Jahrh. Clm. 14500 erhalten ist. Nicht seiner geistigen Interessen wegen, sondern wegen seiner Leidenschaft für die Jagd kennen wir einen dritten bayrischen Kleriker dieses Namens aus karolingischer Zeit, Bischof Lantfrid von Seben. In einem Schreiben an Erzbischof Adalwin von Salzburg (859—873) beschwert sich Papst Nikolaus über ihn, dass er anstatt der Apostel einen Nimrod, Ismael, Esau u. a. Verworfene zum Vorbild habe; ein Jäger sei noch niemals selig geworden, sagt Hieronymus! S. Dümmler, Gesch. d. ostfränkischen Reichs I, 343.

[8]) Bei weitem der grösste Teil der jetzt in München befindlichen Regensburger Handschriften stammt aus St. Emmeram. Unter den übrigen Regensburger Beständen fand ich aus dieser Zeit nur zwei Handschriften aus der Regensburger Stadtbibliothek: Clm. 13038 (rat. civ. 38), s. VIII, mit merowingischen Initialen in Federzeichnung (Bl. 15) und Clm. 13084 (rat. civ. 84), s. IX/X, mit ganz einfachen geometrischen Zeichnungen ohne allen künstlerischen Schmuck. Ganz schmucklos ist auch die einzige Handschrift dieser Zeit aus dem Besitz der Regensburger Predigermönche: Clm. 13581 (rat. [illegible] 181) s. IX. Unter den Emmeramer Beständen fand ich, ausser den genannten, folgende Handschriften dieser Zeit mit ornamentierten Initialen: Clm. 14379 mit wundervoller, wohl von irischen Originalen abhängiger Zierschrift am Anfang des Buches (Capitula) und zu Beginn des eigentlichen Textes Bl. 1 und 2 b. Die Farben sind sehr zart: hellblau, hellgelb, hellrot. Fein und in verwandtem Charakter sind die Initialen in Clm. 14082. Die grosse Mehrzahl der Handschriften zeigt den Geschmack auf einer rohen, provinziellen Stufe, — kräftig und derb: Clm. 14248, 14314, 14380, 14410, 14513, 14517. Noch dem VIII. Jahrh. gehören vielleicht Clm. 14446 b, 14252 an, — ebenso Clm. 14166 und 14197, beide von derselben wenig ausgebildeten Hand: bereits dem X. Jahrh. vielleicht Clm. 14008. Gewandter und sicherer als die meist hier aufgeführten sind die Tierinitialen in Clm. 14200 und 14368. In Clm. 14179 finden wir ausser einigen Initialen den Titel des Werkes in Kapitalschrift unter einem Arkadenbogen stehend in brauner Tinte, ohne Farben, — ähnlich wie in einer gleichzeitigen Tegernseer Handschrift Clm. 19408. — Ruinöse und abgeriebene Subskriptionen, deren Entzifferung wohl noch gelingen kann, finden sich in Clm. 14286, 14325, 14368. — Es sei in diesem Zusammenhang auch auf die Handschrift der leges baiuwariorum in der Münchener Universitätsbibliothek Cod. 8°, 132, s. IX, aufmerksam gemacht. Ihre Initialen zeigen eine grosse Verwandtschaft mit der Mehrzahl der von uns aufgezählten Emmeramer Handschriften. Vorzeichnung in brauner Tinte; dünne, wässrige Farben: ziegelrot, violett, gelb. — Das Sakramentar der Bodleiana, D. I. 20, das Delisle (Mémoires etc. a. a. O. p. 153) als regensburgisch veröffentlicht hat, gehört sicher nicht in diesen bayrischen Kreis. Sowohl der liturgische Charakter als die Initialornamentik (eine Probe finde ich bei Falkoner Madan, Books in manuscript, London 1893, p. 29, pl. III) besagen dies. Die ganze Regensburger Provenienzangabe klingt sehr problematisch. Delisle sagt: „D'après une note moderne, qui est jointe au volume, il semble que le ms. était autrement à Saint Emmeram de Ratisbone. Il a été acheté pour la Bodléienne vers l'annee 1840."

IV. Salzburger Handschriften in St. Emmeram.

[1]) Ich erwähne an dieser Stelle auch eine verschollene Handschrift, die Foltz a. a. O., p. 12 eingehend bespricht. Sie ist unter Erzbischof Liuphram (836—859) geschrieben und sicher nach Regensburg gekommen: Vierthaler (Meine Wanderungen durch Salzburg 1816, I 12) sah sie in dem ehemaligen Frauenkloster Mittelmünster (St. Paul) in Regensburg. Wann die Handschrift nach Regensburg kam, ist nicht zu bestimmen; Mittelmunster selbst ist erst eine Gründung des hl. Wolfgang aus der zweiten Hälfte des X. Jahrh.

[2]) Clm. 210, Clm. 309. Dass die Handschrift in Salzburg entstanden, legt bereits die Übereinstimmung der Monatsbilder (Bl. 91 b) mit den carmina salisburgensia nahe, auf die bereits Leitschuh und Vöge hingewiesen haben. Ferner aber die Beziehung der vier ältesten Einträge in den Ostertafeln (845—862) zu Salzburg und die Übereinstimmung der Handschrift mit Wien, Hofbibl., Cod. 387, ol. Salisb. 421, der in Salzburg noch unter Arno geschrieben ist. S. über diesen: Foltz a. a. O., p. 8; über das Verhältnis der beiden Handschriften zueinander Chroust, Monumenta palaeographica, München 1899, I 1, woselbst eine grosse photographische Tafel der Monatsbilder und weitere Litteratur. — Der grösste Teil der Einträge in den Ostertafeln ist von einer Regensburger Hand, die um 1052 (letzter Eintrag) zu datieren ist. Also muss die Handschrift mindestens bis zu dieser Zeit in Regensburg gewesen sein. Die Einträge sind identisch mit den Annal. S. Emmer. minores. (M. G. S. S. I, 93.)

[3]) Clm. 14418. S. o. Anm. 7.

[4]) Clm. 14743. I m. a. 5. Auf dem letzten Blatt 1841 von der Hand des Schreibers HIL. REX. S. Foltz a. a. O., p. 15. Über die tituli bes. J. v. Schlosser, Beiträge p. 126. Unter Erzbischof Liuphram, unter dem die Bischofsbilder, von denen diese Tituli berichten, entstanden, werden Salzburger Maler (pictores) beim Bau einer Kirche im Gebiete Privinas genannt: S. M. G. S. S. XI, p. 12.

[5]) Clm. 14098. Em. b. 6. S. Dümmler, Gesch. des ostfränkischen Reichs I, 34. Foltz a. a. O., p. 10, wo die Widmungsverse Adalrams an Ludwig abgedruckt sind. Der Codex enthält auch eines unserer ehr-

würdigsten und grossartigsten Denkmäler altgermanischen Geistes: das Gedicht vom Weltbrand Muspilli. (S. bes. Ed. Schmeller, p. 5.) Die Thatsache, dass dieses in einer Handschrift Ludwigs des Deutschen auf uns gekommen ist, ist von Dümmler mit Recht dafür verwertet worden, dass die hohen geistigen Interessen desselben, auf deren Bedeutung wir bald einzugehen haben, nicht auf die lateinischen Wissenschaften beschränkt waren, sondern wie auch die Karls des Grossen der heimischen Poesie sich zuwandten. So ist auch die Evangelienharmonie Otfrids ihm gewidmet, — ein Zeugnis jener Bestrebungen, die christlichen Lehren und Geschichten dem Volke in heimischer Sprache nahe zu bringen. S. Dümmler, a. a. O. I, 853 ff.

V. Handschriften Ludwigs des Deutschen in St. Emmeram.

[1]) Clm. 14743. S. o. p. 19, Nr. 4.

[2]) Clm. 14098. S. o. p. 19, Nr. 5. Die Einleitungsverse des Widmungsgedichtes Adalrams an Ludwig:

accipe summe puer parvum Hludouice libellum . . . .

erinnern mich in ihrer dichterischen Form an das carmen Alcuini LXX, 2 und sind jedenfalls ein Zeugnis des durch Arno gegebenen alkuinischen Einflusses auf die Salzburger Schule. — Wattenbach (Deutschlands Geschichtsquellen, V. Aufl. I, 150) begründet den so baldigen Verfall der Salzburger Schule mit den politischen Unruhen in Mähren. Es scheint mir aber neben diesem negativen Momente die wichtigere Ursache in der Übertragung aller äusseren befördernden Umstände auf Regensburg, seit und durch Ludwig den Deutschen, zu liegen.

[3]) Clm. 14450. S. o. p. 13. Von diesem hoch interessanten Denkmal ist leider die ganze erste Seite zerstört und trotz chemischer Wiederherstellungsversuche nicht mehr zu lesen. Der auf der zweiten Seite erhaltene Schluss der Widmung lautet: Hludouuici IV. indic. X. die XVI Kal. mai dicat omnis qui hunc titulum legat, ut cum misericors ds et hic et in futuro cum aeterna gloria remunerare dignetur et similiter animae patris eius bonae memoriae karoli. S. über die Handschrift, die auf das Jahr 823 datiert ist, u. a. Mommsen, M. G. Auct. Ant. IX, 34. Krusch, Studien zur christlich-mittelalterlichen Chronologie 1880, p. 10 f.

[4]) Clm. 14738, Em. G. 122. Bl. 82 f., s. X/XI. Vermutung Dümmlers, a. a. O. II, 692 als Nachtrag zu I, 855, 553.

VI. Handschriften des Bischofs Baturich (817—848).

[1]) Clm. 14510, Em. E. 13. S. o. p. 13. Die Litanei, aus der sich durch die Fürbitten für Papst Eugen II. und Ludwig den Deutschen die Datierung, durch die Fürbitte für Bischof Baturich und die Anrufung Emmerams die Lokalisierung entnehmen, drucken wir im Anhang ab. Wir wissen hieraus nur, dass diese Handschrift unter Baturich entstanden ist, nicht ob sie, wie die folgenden, auf seine eigentliche Veranlassung, für ihn geschrieben wurde. Der Codex enthält übrigens ausser anderen interessanten Stücken in einer von den übrigen Teilen der Handschrift verschiedenen und wohl jüngeren Schrift Alkuins Werk de fide, Bl. 88 beginnend, aber die vorhergehende Lage Bl. 80—87 b dazugehörig, falsch gebunden und hinter Bl. 95 b zu setzen!) Nur auf dieses kann m. E. die Subskription auf Bl. 186 b bezogen werden:

hunc comparavi libellum ego Deotpert pecunia sci Emmerami de presbytero Reginperti comitis nomine Wichelmo.

Deotpert dürfte identisch sein mit dem presbyter et monachus dieses Namens, den wir als Zeugen in einer Tauschurkunde des Bischofs Ambricho von Regensburg (864—891) kennen; bei Anamod, cod. trad. II 15, erw. Hirsch, Jahrbücher a. a. O. I 106, Anm. 3. Einen bayrischen Grafen Reginpert kennen wir als Hofbeamten Ludwigs des Kindes. S. Dümmler, a. a. O. II, p. 526, 558, erwähnt in einer Urkunde von 903. Für die Person des Presbyter Wilhelm wage ich keine Vermutung auszusprechen. Vielleicht liegt ein Irrtum vor und darf eine Konjektur vorgeschlagen werden: konnten etwa die Casus der beiden Namen Reginpert und Wilhelm vertauscht sein? Da wäre dieser der Graf und jener der Presbyter, und wir würden da bei Wilhelm an den ausserordentlich verdienstvollen Markgrafen Wilhelm in der Ostmark, dieses Namens den zweiten, der 871 gegen die Mähren siegreich kämpfte, und bei Presbyter Reginpert an den Notar Ludwigs des Deutschen denken, der als Schreiber von Urkunden 845—852, also vordem, als Subdiakon und Diakon erscheint. (Dümmler, a. a. O. I, 869.) Ein „presbyter comitis" ist übrigens ein merkwürdiger Fall! — Die Handschrift erwähnen Pez, thes. I, diss. isag., p. XXXIX, Günthner, a. a. O. I, 140, Wattenbach, Schriftwesen (III. Aufl.), p. 547.

Die Mehrzahl der nun folgenden Baturichhandschriften ist bereits von Dümmler, a. a. O. II, 692 f., als Nachtrag zu I, 870 und von Janner, a. a. O. I, 196 zusammengestellt worden. Auch meine Zusammenstellung giebt nur diejenigen Handschriften, die sich durch ausdrückliche handschriftliche Angabe als solche kennzeichnen, ohne die Möglichkeit der weiteren Zuschreibung aus paläographischen und anderen Gründen zu berücksichtigen.

[2]) Clm. 14468, Em. E. 91. Bl. 1: hoc volumen ut f[ieret] ego baturicus scribere iussi eps. pro divino amore et remedio animae meae a. D. 821 et V[0] ordinationis meae. Diese Notiz ist kaum von den Schreibern des Textes, steht aber im Schriftcharakter der Subskription der folgenden Handschrift (3) nahe. S. ausser Dümmler und Janner, Pal. Soc. 122. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen I, 271.

[3]) Clm. 14437, Em. E. 60. Am Ende des Textes Bl. 109 (nicht 108): librum hunc pro remedio animae meae ego baturicus eps. ad Franchonofurt scribere praecepi. scribtus est autem diebus VII et in octavo correctus in loco eodem VII. regiminis episcopatus mei et 823[0] dominicae incarnationis. scriptus autem per Ellenhardum et Dignum, Hildoino orthographiam praestante. orate pro nobis. Das incipit epistola baturici episcopi gehört nicht zu dieser Subskription, sondern ist von späterer Hand darüber gesetzt. Im Vergleich zum Texte ist die Subskription sorgsamer geschrieben, mehr ins Unziale hinübergehend, aber doch sicher von einem der Beteiligten in Frankfurt selbst, unter dem Eindruck des eben vollendeten Buches. 823 war übrigens in Frankfurt Reichsversammlung und gab diese vielleicht dem anwesenden Bischof Veranlassung zu dem Auftrag. — Bl. 1: liber iste pertinet ad scm. Emmeramum. S. ausser den genannten: Pal. Soc. 123. Rockinger, a. a. O. p. 187. Niedermeyer, Monchtum 168.

[4]) Clm. 14469, Em. E. 92. Am Ende des Textes Bl. 143. Gratias referamus dō qui est initium et finis quod istum librum percurrimus scribendo heu p. dolor non intelligendo. . . . . Darauf beginnt eine längere, mehrere Zeilen umfassende Rasur; dann . . . hunc librum posteriorem beatus baturicus gra. di. eps. scribere iussit ad servitium di *et sci Emmeram* et ad salutem corporis et animae eius ac collocare in unum priorem et posteriorem. Diese ganze Subskription von einer Hand, die paläographisch mit dem als liber posterior bezeichneten Teil übereinstimmt. Unter diesem liber posterior ist Bl. 67—143 zu verstehen, die Kommentare des Augustin und Hieronymus zur Apokalypse enthaltend. Der liber prior umfasst ebenfalls zwei paläographisch untereinander stimmende Texte, Bl. 1—66 der Handschrift. Es ist ganz deutlich zu sehen, dass in der Subskription „*et sci Emmeram*" auf einer Rasur steht: von späterer Hand eingetragen. Es scheint also die Handschrift eine Zeit lang dem Kloster entfremdet gewesen zu sein, und nach der Restitution dann diese Ergänzung vorgenommen. Vielleicht ist so die Handschrift zugleich ein Zeugnis der Übergriffe bischöflicher Befugnisse gegen das Kloster, auf die wir später zu sprechen kommen. Dieselbe Hand, die diesen Eintrag in die Subskription vornahm, schrieb wie zur Bekräftigung gegen wiederholte Eingriffe in klösterliches Besitztum dieser Art auf die grosse Rasurfläche innerhalb der Subskription iste liber pertinet ad scm. emmeramum. — S. Dümmler und Janner a. a. O.

[5]) Clm. 14727, Em. G. 111. Die Handschrift enthält nach Janner I, 198 und nach dem Katalog auf Bl. 138 am Ende einer Alkuinschrift (Bl. 55—138) folgende Subskription: explicit liber Albini, iussit quem presul Baturicus scribere Dignum. In der Handschrift selbst ist diese nicht mehr zu finden, und auch Sanftl erwähnt in seinem handschriftlichen Katalog nichts davon. Aber die Nachricht des Münchener Katalogs kann doch wohl kaum auf Irrtum beruhen, und an eine böswillige Entfernung der Subskription in neuerer Zeit ist nicht zu denken.

[illegible] gerufen und wieder zurückgegangen ist. Auf dem leeren Blatt 138b erscheinen zwei aufgerauhte Streifen, an deren Stelle die vermisste Subskription zu suchen wäre. Dignus ist der eine Schreiber der Baturichhandschrift [illegible]

[illegible] scripsit domino suo baturico episcopo iubente. Ellenhart ist wie der Dignus in 5 uns bereits als einer der Schreiber von 3 bekannt. Aus den Worten domino suo dürfen wir schliessen, dass Ellenhart Mönch in S. Emmeram war oder jedenfalls der Regensburger Kirche angehörte. Wir kennen ihn als solchen bereits als Schreiber einer Emmeramer Urkunde vom Jahre 814, noch aus der Zeit des Vorgängers Baturichs, Adalwins. (Abdruck: Pez, thes. I, 3, p. 87, cap. IX: Ellenh. diac. per iussionem domini mei scripsi.) Hierfür spricht auch die palaeographische Verwandtschaft mit dem ältesten erhaltenen Bruchstück der Traditionsbücher von St. Emmeram aus Baturichs Zeit (Abb. Chroust a. a. O.) Die Subskription befindet sich in sehr kleiner Schrift zwischen mehreren Federproben anderer Hand am Ende des Textes (quisquis hunc librum legat, dicat in dei nomine salvum fac servum tuum . . . tres digiti scribant . . .). Die Handschrift enthält überdies drei urkundliche Notizen, die im Katalog abgedruckt sind; der Gegenkontrahent, der in der auf Bl. 3 befindlichen erscheint, Reginperht, ist wohl identisch mit dem, den wir aus einer Tauschurkunde des Bischofs Ambricho bei Ried I, 59 kennen lernen. — Wie die Handschrift aus Regensburg nach Oberaltach kam, ist nicht zu ermitteln.

[illegible]

[illegible] „ex codice emmeramensi s. IX" veröffentlicht ist? Es gelang mir nicht, diese Handschrift zu finden. — Der Text unserer Handschrift ist sehr roh geschrieben und ohne einheitlichen Zug. Die beste Hand zeigen zwei Lagen: Bl. 83–98, und der Schluss des Codex. Von dieser Hand stammt die Subskription am Ende des Textes, aus der wir den Namen dieses Schreibers erfahren, Bl. 170b: Tu qui legis feliciter in dno semp. ora pro scriptore ut sep dm habeas adiutorem. Quia qd. tres [illegible] inquiris lege in hoc volumine indicavit tibi EBPHXAPTYC. Dieser Schreiber Eberhard ist, wie eine Vergleichung der Schriften ergiebt, nicht identisch mit einem presbyter et monachus dieses Namens, der uns als Stifter von Handschriften an St. Emmeram zweimal entgegentritt: in Clm. 14532, Em. F. 35 (Bl. 0) und Clm. 14500, Em. F. 3 (Bl. 133b. Diese Subskriptionen des Stifters Eberhard haben beidemal den gleichen Wortlaut: istum librum tradidit Eberhardus prs et monachus ad scm. hemmerāmū p. remedio animae suae und sind beidemal von derselben, in den Texten nicht beschäftigten Hand geschrieben. Als früherer Besitzer der letzteren Handschrift giebt sich auf Bl. 68 b in einer manirierten Urkundenschrift ein gewisser Richolf zu erkennen: hocce Richolfus libro depascitur ut bene cibo. Über diesen Richolf s. o. p. 18 zu Clm. 14210 (Nr. 3). Der Stifter Eberhard gehört dem hohen X. Jahrh., der Schreiber Eberhard dem IX. Jahrh. an. Jener scheint identisch mit dem Ebarhart, der mir in einem Emmeramer Sammelband grammatischer Schriften Clm. 14737, Em. G. 121 als Verfasser eines Kapitels einer anonymen lateinischen Grammatik (Bl. 141—183) des X. Jahrh. begegnet, Bl. 169 b: incipit de pronomine Ebarhart.

In direktem Zusammenhang mit Baturich steht schliesslich:

[8]) Clm. 14391, Em. E. 14. Am Ende des Textes, Bl. 189, die Notiz des Schreibers: Isanbertus XVIIII (nicht XVIII) Kl. Aug. hunc [illegible] dignentur prout dignum est qui in alterius reficiuntur labore, und nach einem Zwischenraum: Baturicus episcopus dedit ad s. Emmerāmum. Die unmittelbare Beziehung zu Baturich ergiebt schon die Persönlichkeit Isanberts, den wir als Übermittler eines poetischen Grusses und einer handschriftlichen Gabe Rhabans an Baturich kennen. S. Rhabani poëm. ed. Brower, p. 8. Migne, patrol. lat. CXII, col. 1588; die Handschrift ist somit zugleich ein weiteres Zeugnis für die Beziehung Baturichs zu Rhaban, Regensburgs zu Fulda und vielleicht auf Bestellung Baturichs in Fulda entstanden. [illegible] proben, s. IX/X; darunter Bl. 189 b: hic liber heimerammum se gaudet habere patronum. Ausserdem auf Bl. 2 das epitafium Michaelis (Bischof von Regensburg † 972), publiziert bei Dümmler, Otto d. Gr. 594. Die Handschrift erwähnt Pez, thes. I, diss. isag., p. XXXIX. Janner I, 178–197, [illegible] Gotthart I, 138.

VII. Hand [illegible] Bischof Tuto 894–930. Regensburg.

Ehe wir die Liste der uns bekannt gewordenen Tuto-Handschriften geben — wiederum ohne Berücksichtigung einer möglichen Zuschreibung aus paläographischen oder textkritischen Gründen —, sei bemerkt, dass Tuto unmittelbar, ehe er Bischof wurde, Custos von St. Emmeram war, also Verwalter der Sakristei, der Bibliothek und des Archivs. S. Pez, thes. IV, 458. Wir wissen ferner aus Arnold (M. G. S. S. IV, 550) von einem prachtvollen Altar, den Tuto aus Gold und Edelsteinen als Geschenk für St. Emmeram arbeiten liess. S. Janner I, 295, Sighart a. a. O. 44. Bei den Handschriften, die wir mit ihm in Verbindung bringen können, spielt Tuto eine mehr passive als aktive Rolle, ganz im Unterschied zu Baturich. Wir wissen auch, dass unter ihm ein Traditionscodex für St. Emmeram angelegt wurde, dessen Reste uns noch erhalten sind; die Anlage derartiger Urkundensammlungen deutet stets auf Aufschwung, Fleiss und gute Ordnung. S. Bretholz a. a. O. 9 ff.

[1]) Clm. 14690, Em. G. 74. Am Ende des ersten Teiles des Codex (Bl. 1—68) Bl. 68 b:

Pontificum capiti sit lux pax vita Tutoni
Agna placens Christo. Thotpurc hoc compserat auro.

Von anderer Hand als der Text, aber diesem etwa gleichzeitig, sodass sicherlich die Datierung des Kataloges s. X/XI einer Berichtigung bedarf. Über dieser Subskription in ebenfalls etwa gleichzeitiger Schrift vier Namen: Ratpold, Gundhilt, Rŏtfrit, Lopahilt. Die Handschrift erwähnt Janner I, 295.

[2]) Clm. 14754, Em. b. 8. Die Handschrift enthält vier Teile, deren erster dem IX., die drei übrigen dem X. Jahrh. angehören. Am Ende des ersten Teiles Bl. 41 von einer nicht im Codex beschäftigten Hand: istum librum tradidit Louganpertus ad scm. hemmerammum pro tutone ep. et pro remedio animae suae. Pez I, diss. is. XL. Günthner I, 140. Janner a. a. O.

[3]) Clm. 14540, Em. F. 43. Aus zwei Teilen bestehend; der erste dem VIII., der zweite dem IX. Jahrh. angehörig. Auf der leeren ersten Seite (Bl. 1): istum librum dedit long ad scm. emmer pro tuton epō et pro remedio animae suae. Von derselben, im Text selbst nicht beschäftigten Hand der Louganpertus-Subskription in 2, — sodass an der Identität beider nicht zu zweifeln ist. S. Pez, Günthner, Janner a. a. O., Krusch, Studien zur christlich-mittelalterlichen Chronologie, p. 212.

[4]) Clm. 14704, Em. G. 88. Die Handschrift besteht aus drei Teilen. Am Ende des zweiten Teiles (Bl. 75—119. Vita Bonifaci et al. ss.) Bl. 119 b: istum librum tradidit Louganpertus pbr. ad scm. Emmeramum pro tutone ep. et pro remedio animae suae. Die Subskription ist aber nicht Original, sondern die etwas jüngere Kopie der über ihr befindlichen, noch erkennbaren, verwischten Originalnotiz. Beide Einträge sind offenbar der Hand nach nicht identisch mit den Subskriptionen Louganperts in 2 und 3, sondern erinnern stark an die schöne [illegible]

annehmen, oder dass nur diese abweichende Subskription in 4 — und die in der noch folgenden 5 — von einem solchen, jene anderen aber — 2 und 3 — von dem Schenker, Louganpert selbst herrühren. Für diese Annahme spricht seine Bezeichnung als Presbyter in 4 und 5), während in 2 und 3 der blosse Name ohne Titel steht. Dass dieser Teil der Handschrift somit nicht, wie der Katalog will, ins XI. Jahrh., sondern in den Anfang des X. Jahrh. gehört, ist sicher. Am Schlusse des Codex zwei leere Blätter, die mehrere Schriftproben des X. Jahrh. enthalten, — regelmässig mit einer Anrufung Bonifaz's Bl. 144: plebi propitium bonifaci fac fore xrm). Diese zwei Blätter sind zwar als besondere Lage (Ganzblatt) geheftet, aber zusammengehalten mit der Thatsache, dass bereits der zweite Teil der Handschrift (Bl. 75—119) das Leben dieses Heiligen in besonders feiner, sorgfältiger Ausführung giebt, scheint mir der Schluss erlaubt, dass die ganze Handschrift vielleicht mit Ausnahme von Teil III (Bl. 121—142) in Fulda geschrieben ist. Somit haben wir eine Beziehung zu Fulda auch in dieser Zeit. S. o. p. 15 Anm. *. Die Handschrift bespricht Krusch a. a. O. 213.

[5]) Clm. 14253, Em. C. 72. Trotz verschiedener Texte im Schriftcharakter einheitlich und in enger paläographischer Verwandtschaft zu Teil II der vorigen Handschrift. Am Ende des Textes eine längere Subskription, die leider durch Rasur fast völlig zerstört ist. Die vorscheinenden Buchstaben erinnern an die Hand der Subskription von Handschrift 4. Am Ende der Rasurfläche, die letzten zwei Zeilen derselben ausmachend, von einer nicht ursprünglichen Hand: iste liber pertinet ad scm. Emmerammum, quem Lŏganpert' prb. dedit. Inmitten der Rasurfläche ist diese Subskription von einer archaisierenden Hand s. XIV/XV wiederholt. Obgleich der Name Tutos nicht genannt oder erhalten, dürfen wir auch diese Schenkung des Louganpert als ihm gewidmet betrachten. Vielleicht findet der ruinöse Zustand der Subskriptionen der beiden letzten Handschriften denselben Grund, den wir bereits bei einer Baturichhandschrift aussprachen, in den Eingriffen der Bischöfe in klösterliches Gut.

[6]) Noch eine weitere Handschrift, die Louganpert an St. Emmeram schenkte, ist uns überliefert, — nicht erhalten. In einem Bücherkatalog von St. Emmeram, der am Ausgang des X. Jahrh. unter Abt Romwald gefertigt wurde, und der uns in einer Handschrift, die uns noch eingehend beschäftigen soll, erhalten ist, lesen wir unter Nr. 51—58 (nach Beckers Zählung) antifonarii VIII, in quorum uno, quem Louganpertus dedit, gradalis continetur. S. Gust. Becker, catalogi bibliothecarum antiqui. Bonnae 1885 Nr. 42, p. 127, abgedruckt aus M. G. S S. XVII, 567.

II.

Die religiöse Bewegung des X. Jahrhunderts in Süddeutschland und der Beginn der künstlerischen Thätigkeit in Regensburg.

Thaten zerstörender Auflösung und gewaltiger Neubildung bestimmen die Geschichte des X. Jahrhunderts. Aber sobald wir uns von den immer grossartiger werdenden Ereignissen der grossen Politik und den trotz allem sich organisch und zielbewusst bewegenden Veränderungen der verfassungsmässigen Grundlagen des Reiches abwenden und uns bemühen, die das Leben und die Thätigkeit des Einzelnen, das heisst des Volkes bestimmenden Leiden der Zeit zu erfassen, ergiebt sich uns ein Bild grässlichster Not, und wir begreifen es, wenn gerade dieses Jahrhundert mit dem Beiwort des „dunkelen" gebrandmarkt ist. Wir hören von der zerstörenden Macht elementaren Lebens, von Hungersnot und Misswirtschaft; und nur diesen vergleichbar, übermächtig und ungeahnt, von den Heimsuchungen der wilden Raubzüge der Ungar-Horden, die aller Kulturarbeit feindlich, die furchtbarste Verwüstung brachten. Das aufgeregte Stammesgefühl der deutschen Völkerschaften, das entfesselte Machtverlangen der Grossen führt zu fortwährenden Bürgerkriegen, deren Unterbrechungen nicht den Frieden, sondern nur die Sammlung zu neuen Unruhen bedeuten. Der König kämpft gegen das Herzogtum, der Herzog bestreitet die Kriegsmittel durch die weitgehendsten Einziehungen des Kirchengutes, die Bischöfe schreiten zu einem Aussaugesystem gegen die ihnen verbundenen Klöster. Wir fühlen etwas von einem gewaltsamen, bisher unerhörten Kampf ums Dasein, und die angebliche Angst vor dem am Ausgang des Jahrhunderts erwarteten Weltuntergang erscheint wie ein überirdisches Symbol für die reale Not der Zeit. In Bayern stossen die widerstreitenden Kräfte wohl mit der grössten Leidenschaft aufeinander, und wir erleben hier den in der Geschichte der abendländischen Christenheit unerhörten Fall des fast völligen Unterganges der religiösen Genossenschaft, die die Kulturarbeit von Jahrhunderten allein und im wesentlichen aus sich heraus besorgt hatte, — des Benediktinerordens. Der grösste Teil der bis zum Ausgang der Karolingerzeit seit den ältesten Tagen so blühenden bayrischen Klöster giebt jetzt seine Existenz auf, viele um nie wieder zu erstehen; die wenigen aber, die den Stürmen der Zeit stand zu halten vermochten, die nicht der räuberischen Wut der Ungarn zum Opfer fielen und denen die herzogliche Säkularisation wenigstens einen Teil des notwendigen Besitzstandes gelassen hatte, verlieren die innere Kraft, an den Aufgaben festzuhalten, die den Grund und die Berechtigung ihrer Seins ausmachten, — sie verlassen die Regel der Heiligen Benedikt und kommen unter die völligste Abhängigkeit der Weltgeistlichkeit, der Bischöfe, die naturgemäss und in dieser Zeit weniger denn je, die jenen eigentümlichen Aufgaben nicht erfüllen konnten und ihre geistigen und materiellen Kräfte den eigenen, im wesentlichen politischen Zwecken unterordneten.

Die Ungarnplage teilte Bayern fast mit dem gesamten übrigen Deutschland, und wenn ihm hierin sogar eine Erleichterung durch die Massnahmen Herzogs Arnulf bereitet wurde, so sind doch gerade diese eng mit den anderen Plänen des Herzogs verknüpft, die ihn zu den berüchtigten Beraubungen des Kloster- und Kirchenvermögens führten, die im ganzen Reiche nicht annähernd ihres gleichen fanden. So war in diesem Lande der Niedergang geistlichen Lebens zu dieser Zeit ärger als irgendwo, und die Bedingungen für ein solches auf das mindeste Mass geschwunden, umsomehr als auch hier ein Eingreifen des grossen Otto, der in seinen Lieblingsstiftungen in Sachsen wie auch am Rhein, in rechter Erkenntnis der geistigen Interessen, die Thätigkeit der Klöster stets am Herzen hielt und sie vor jedem Eingriff bischöflicher Vergewaltigung schützte, nicht erfolgte. Und nun begegnet uns das Wunderbare: Hier, wo die Not am höchsten, und aus dieser heraus entsteht eine religiöse Bewegung, die an inbrünstiger Energie und Wahrhaftigkeit der Empfindung zu den höchsten gehört, die die katholische Kirche aus sich hervorbrachte, deren Mittel von lauterster Reinheit und deren Ziele in

ihrer bedeutenden Eigenheit geradezu einzig dastehen. Es handelt sich hier nicht um die Schaffung und Leugnung kirchlicher Dogmen und Machtfragen, sondern um ein rein innerliches, sittliches Ideal, das der Einzelne als Träger der Bewegung durch strengste, wahrhaftigste Erkenntnis in sich erweckt und pflegt und zu der erhabenen Heiligkeit eines Berufes herausbildet, ohne an eine gesetzmässig kalte, somit unwahre Formulierung seines Inhalts als einer Forderung auch nur zu denken. Nicht ein Gebot sondern ein Beispiel wurde gegeben, nicht das Wort sondern die That. Das ist auch der Grund, warum diese Bewegung überhaupt so schwer als solche zu erkennen ist, — neben dem, dass sie so durchaus ein Kind ihrer Zeit, dem Standesstaat erwachsen, nicht in die Breite dringt, sondern nur für und durch den einen geistlichen Stand besteht und nur in ihm ihre Aufgabe findet. Für ihn schafft sie jenen wunderbaren Typus, den wir als das Ideal der deutschen Reichsgeistlichkeit seit den Tagen der Ottonen in einer Reihe der herrlichsten Erscheinungen kennen und lieben, bis sie seltener werden und verschwinden mit dem Siege der ganz anders gearteten Gewalt der hildebrandinischen Hierarchie. Wenn wir so den eigentlichen Sinn dieser Bewegung begreifen, so erscheint sie kaum als das Werk ihrer Träger, sondern vollendet sich gleichsam selbst in diesen. Denn mit einem Male und zum ersten Male offenbaren sich uns in ihnen die Züge einer eigentlichen, echten Frömmigkeit in jener Reinheit, die wir erst nach langen Zeiten der Selbstbesinnung als eine eigentümlich deutsche wiederkehren sehen. Es erscheinen die Männer mit jenem bewussten Nachdruck des Handelns und der hohen sittlichen Strenge gegen sich und andere, deren Thatkraft sich ständig und nach allen Richtungen hin erprobt, die zum vornehmsten Genossen des staatlichen Regimentes bestellt, ihre geistlichen Pflichten mit der liebevollen und mutigsten Hingebung an das Vaterland verbinden, deren gesund frommer Sinn für die Abwege einer krankhaft frömmelnden Phantasie, die das nächste Jahrhundert bereits erfüllten, noch keinen Raum hatten, — Menschen, in deren Leben eigentlich zum ersten Mal wieder die rein menschlichen Züge stark in den Vordergrund treten und selbst aus den Nachrichten der stets gefärbten, mittelalterlichen Biographen heraus uns einen eigenartig pathetisch ergreifenden Eindruck geben, der sich von dem der stereotypen Legende weit entfernt. Die ersten dieser Männer sind die durch enge Freundschaft verbundenen Heiligen Ulrich und Wolfgang, — Ulrich, der todesmutige Berater und Retter von Augsburg in der Ungarnnot, der durch seinen Sieg auf dem Lechfeld geradezu die Vorbedingung aller weiteren Kulturentwicklung in Süddeutschland gegeben hatte, — Wolfgang, der Bischof von Regensburg, der zuerst das auszuführen wagt, was in der Folgezeit die wesentlichste Forderung wird bei allen Männern dieser Richtung und was allein etwa als ein äusseres Programm derselben zu bezeichnen wäre: die strenge Wiedereinführung der Benediktiner-Regel und die durchgeführteste Trennung von Welt- und Klostergeistlichkeit.

Es kann hier nicht Absicht sein, die Geschichte der Wolfgangischen Reform zu schildern, die ja in ihren allgemeinen Zügen die Geschichte des Kampfes ist, den eine jede grosse, selbstlose, mutige Sache gegen die engen Interessen der Selbstsucht zu führen hat. Hier kann nur die Thatsache gegeben werden, dass mit Wolfgang Regensburg die Pflanzstätte, die eigentliche Schule jener Bestrebungen wurde, denen der hohe Aufschwung zu Beginn des XI. Jahrhunderts zu danken ist. Wie seinem Beispiel bald die besten der damaligen Kirchenfürsten folgen und ihren Klöstern die für ihre geistige Entwicklung notwendige, volle Selbstständigkeit einräumen, so vollzieht sich von hier aus eine Reihe der bedeutendsten Neugründungen und die Wiedererweckung der meisten verfallenen alten klösterlichen Anstalten zu neuem Leben. Das Geltungsbereich der consuetudines St. Emmerami, der Zusätze Wolfgangs und seines Helfers Romwald zur Regel des Heiligen Benedikt verfolgen wir bald bis nach Farfa.*) Der persönlichen Einwirkung Wolfgangs ist es zuzuschreiben, dass der gefährlichste Widersacher der Reichseinheit, Heinrich der Zänker, die treueste und wackerste Stütze des ottonischen Thrones wurde; in St. Emmeram empfing der jugendliche Otto III. vor seiner Fahrt nach Rom den ersten gemütbestimmenden Eindruck eines gewaltigen monastischen Charakters in der Persönlichkeit Romwalds, und hier vollendete sich die Erziehung des Kaisers, der das kirchliche Ideal auf die Stufe führte, die bereits einen Umschlag bedeutet und die unseelige Zerkluftung des religiösen Sinnes, die bald ein weltgeschichtliches Ereignis werden sollte, schon in sich erhielt: Heinrich II. Sehen wir so die obersten Leiter des Staates von hier aus tiefgehende Einwirkungen erhalten, so wundert es uns nicht, dass eine Reihe der edelsten geistigen Führer des Volkes der unmittelbar und später folgenden Zeiten aus dieser Schule als Schüler hervorgehen; und zwar nicht blos jene Männer, die ganz in dem unveränderten Geiste der Schule fortwirken, wie vor allem die herrliche Erscheinung Godhards von Hildesheim, sondern auch jene, die die energischsten Vorarbeiter des schliesslichen Sieges der neuen hierarchisch-römischen Richtung auf deutschem Boden wurden — vor allem ihr eigentlicher Führer: Wilhelm von Hirschau —, nehmen von hier ihren Ursprung. Neben diesen Männern, die geradezu bestimmende Rollen im Leben der Nation spielen sollten, aller derer zu gedenken, die aus der Emmeramer Schule hervorgegangen, in leitenden Stellen oder durch litterarische Leistungen auf die geistige Entwicklung im XI. Jahrhundert von Einfluss waren, würde wohl den Raum dieser Untersuchung allein ausfüllen!

So sehen wir Regensburg fast mit einem Male zu einem Mittelpunkt geistig religiöser Interessen werden, deren weittragendste Bedeutung zu erörtern die Aufgaben und Mittel des Kunsthistorikers weit überschreitet. Für

*) S. Oudo Lat. prologu. M. G. S. S. XI. 545. Migne Patr. Lat. CL. Col. 1193. Für unsere ganze Darstellung vergl. bes. Hirsch, Jahrbücher a. a. O.

ihn ergiebt sich nur die eine Thatsache, dass genau mit dem Zeitpunkt des Einsetzens dieses hohen religiösen Aufschwunges und von seinen Trägern unmittelbar hervorgerufen, in Regensburg eine künstlerische Thätigkeit beginnt, die sich in kürzester Zeit und im Zusammenhang mit jener Bewegung zu den Formen einer organisch arbeitenden Schule verdichtet, deren Denkmäler sich nicht nur durch formale und technische Dinge als zusammengehörig darstellen, sondern in denen wir von dem ersten Zeugnis ab die Herausbildung eines bestimmten inhaltlichen Charakters verfolgen können, der in seiner schliesslichen Vollendung diese Schule als den durchgeführtesten Gegensatz zu jener vielverzweigten Richtung am Rhein erweist, aus der heraus wir bisher allein kritische Untersuchungen über die Malerei dieser Zeit erhalten haben. Ehe wir aber zu der Darstellung der Geschichte dieser Schule schreiten, gedenken wir nur noch der Persönlichkeit, die an ihrem Entstehen mit Wolfgang den grössten Anteil hatte, — Romwalds, den Wolfgang von Trier her kannte und den er von dort zur Leitung der durch ihn vom Hochstift getrennten Abtei St. Emmeram berief, des ersten eigentlichen Abtes dieses Klosters, das von nun an die wirksamste Heimstätte aller religiösen und geistigen Bestrebungen in Regensburg werden sollte. Gerade für die Ausführung litterarischer und künstlerischer Absichten im engeren Sinne dürfte ihm in seiner Stellung als Abt vielleicht eine unmittelbarere Einwirkung zu danken sein als Wolfgang selbst. Für uns tritt nun aber das Interesse an den Persönlichkeiten zurück; wir sind endlich in der Lage, die Denkmäler selbst reden zu lassen, und selbst die mit ihrer Geschichte so eng verknüpfte litterarische Seite der Bestrebungen dieser Männer, der Bibliotheksbau Wolfgangs, die Katalogisierungen Romwalds*) sind uns nur noch wichtig als Zeugen des allgemeinen, unvergleichlichen Aufschwunges, den das Kloster jetzt erlebt, — nicht anders als uns dies das Aufblühen des Goldschmiedehandwerks, der Eintritt vornehmer Mitglieder, der Bau eines Hospizes und die grosse Steigerung der materiellen Mittel bezeugt.

*) Einige Bemerkungen zu diesen einen der beiden ältesten Kataloge gesetzt wurden.

Bemerkungen zu einem Inventar der Bibliothek von St. Emmeram aus dem X. und XI. Jahrhundert.

Da in Herausgabe des Bücherverzeichnisses von St. Emmeram, in der Handschrift Clm. 14222, Em. C. 41 in Beckers Catalogi (p. 44 ff.) sehr mangelhaft ist, seien hier einige Berichtigungen gegeben. Beckers Abdruck verwirrt zunächst deshalb, dass er die nur zu Nr. 1–20 gehörigen Worte: isti sunt libri Waltherii monachi als gemeinsame Überschrift des ganzen, nach Beckers Zählung, die wir beibehalten, 121 Nummern umfassenden Verzeichnisses wiedergiebt. Das Verzeichnis zerfällt vielmehr in 5 einzelne Teile.

I. . . . . libri *Waltherii* monachi. Nr. 1—26. Dieser Teil steht, wie der folgende, auf Bl. 17, — auf der ursprünglich leeren Seite zwischen der letzten Canonesseite (Bl. 9—16 b) und dem Beginn des [illegible] (Bl. 17 b). Er gehört wohl bereits dem beginnenden XI. Jahrhundert an.

II. Haec sunt ecclesiasticae res., quas *Gebahardus* eps. abstulit de sco. Emmeramo. Dieses Verzeichnis, von anderer, jüngerer Hand geschrieben, steht unterhalb des ersteren. Von den drei Regensburger Bischöfen dieses Namens, die hintereinander regierten (Gebhardt I. 915–1023, G. II. 1023–1036, G. III. 1036–1060) ist wohl Gebhardt I. gemeint, der wegen seiner Übergriffe gegen das Kloster besonders berüchtigt ist. Hier ist fast nur lithurgisches Gerät aufgezählt, und unter diesem von Handschriften nur Beckers Nr. 27—30: evangelia IIII, e quibus duo cum auro scripta und ein von ihm übersehenes (Nr. 30[1]) offertorium I.

III. Haec sunt res ecclesiasticae quas fr. *Paldwinus* habuit sub sua cura. Dieses Verzeichnis folgt nach dem Schluss des Textes der Handschrift, nach dem Comes, auf Bl. 198 b, und ist wohl das älteste von allen. Die Schreiberzüge erinnern an die Hand des Rezensenten, der den Comes der Handschrift für den speziellen Gebrauch der Regensburger Kirche redigierte. (S. hierüber die betr. Kolumne in unserer Perikopentabelle im Anhang.) Dieser Teil ist von Becker ganz übersehen; er enthält zwar wie der vorige fast nur lithurgisches Gerät, aber unter diesen (Nr. 30[2–5]) plenaria III aurea et I deauratum, deren Nennung uns bei dem Mangel derartiger Bücher unter den Emmeramer Beständen wichtig ist.

IV. Anno dni 993 indic. VI (nicht V) haec adbreviatio facta est. hae vero res augmentabantur sub regimine Romualdi abbatis. Dieses Verzeichnis folgt auf das vorige, auf dem letzten Blatte der Handschrift, Bl. 199. Es ist von einer Hand geschrieben, die der vorigen zeitlich etwa gleichsteht, und enthält die Nr. 31—111. Die Absätze, die Becker zwischen 42 und 43 und zwischen 49 und 50 anführt, finden sich nicht im Original, sondern das Verzeichnis läuft ununterbrochen und von der gleichen Hand geschrieben von Nr. 31 bis zum Schlusse dieses Teiles. Nur folgte auf 110 eine Aufzählung von geistlichen Geräten und Gewändern und nach diesen erst, von einer anderen aber auch wohl gleichzeitigen Hand angefügt Nr. 111.

V. . . . . ecclesiasticae res quas frater fidelis Hertinc habuit sub sua cura et reliquit. Als neuer Absatz nach IV; wiederum von anderer, aber nur wenig verschiedener Hand, Nr. 112—121, denen eine Aufzählung lithurgischer Geräte vorausgeht.

Es sei bemerkt, dass auch unter den lithurgischen Geräten manches kunsthistorisch wichtige aufgezählt wird. Vor allem sind für die Geschichte des Tafelbildes im Mittelalter (S. J. v. Schlosser. Beiträge p. 69 ff) die „tabulas altarium XI deauratas" (unter II, Bl. 17), „IV tabulae cum auro fedulatae" (unter III Bl. 198 b), „tabulae X cum auro phedelatae" (unter IV, Bl. 199) beachtenswert. Bemerkt seien auch die „[crux I] imaginea deaurata" und „cruces IV imag" (unter IV).

Die Handschrift selbst hat ein geringes kunstgeschichtliches Interesse, weil sie eine der wenigen Handschriften von St. Emmeram aus der Verfallszeit des hohen X. Jahrh. ist, die eine gewisse künstlerische Ausstattung trägt: Canonesbögen und einige Initialen; roh, in trüben Farben dickflüssiger, fettig glänzender Konsistenz: grün, gelb, bräunlich-ziegelrot, grünlich-graublau.

III.

Erste Epoche:

Die Zeiten Wolfgangs und Romwalds.

I.

Die Restaurationen Romwalds am Codex aureus von St. Emmeram.

Der Codex aureus von St. Emmeran ist durch seine überreiche künstlerische Ausstattung und seine eigenartige Geschichte eins der berühmtesten handschriftlichen Denkmäler der karolingischen Epoche und liegt als solches unserer Betrachtung ferne.

[illegible] geliorum codicem ms. monasterii St. Emmerami Ratisbonae von P. Corbinian Sanftl, [illegible] bei Lauthelm [illegible] Geschichte [illegible] III, 340. S. Berger [illegible] p. 295. F. X. Kraus, Geschichte etc. II, 28. J. v. Schlosser, Beiträge p. 107. Die tituli bei Traube: M. G. Poet. lat. aevi Carol. I, 292. Abbildungen: Silvestre, Paleogr. univ. II, 142 f. Cahier-Martin, nouveaux [illegible] Didot. I, pl. 6, II, pl. 4, 5. L. v. Kobell, Kunstvolle Miniaturen etc. (mehrere Tafeln). Für die Goldschmiedearbeiten auf dem vorderen Einbanddeckel genügt es jetzt, auf die zitierte Münchener Dissertation von W. M. Schmid a. a. [illegible] Abb. desselben: Labarte a. a. O., Album I, pl. 34, 35. Cahier-Martin a. a. O. II, pl. 3. Schmid, a. a. O., Taf. 1. Für die Geschichte der Handschrift: Arnoldus I 5, M. G. S. S. IV, 551. Sanftl a. a. O. Niedermeyer, Mönchtum 213 ff. Dümmler, Gesch. des ostfränkischen Reichs II, 476. Janner, Gesch. der Bischofe von Regensburg I, 258 ff. Litteraturnachweis bei Berger a. a. O., p. 396 und Traube, M. G. P. L. III, p. 752.

Die Handschrift enthält die vier Evangelien mit den üblichen prologi des Hieronymus und Eusebius, den Canonestafeln und dem Comes, alles in goldenen Buchstaben auf Purpur geschrieben, mit mehreren Vollbildern, Zierseiten, Initialen ausgestattet und auch im laufenden Text durchgängig mit kunstvollen Randleisten geschmückt. Am Ende des Textes, Bl. 126, geben sich in einem längeren Gedicht zwei Brüder, die Priester *Beringar* mit *Liuthard*, als Verfertiger der Handschrift zu erkennen. Aus demselben Gedicht erfahren wir auch das Entstehungsjahr: 870. Über den Anteil des einen oder anderen an der künstlerischen und textlichen Ausführung ist nichts sicheres gesagt, doch entnehmen wir aus dem Dedikationsbild (Bl. 5), dass die Handschrift als Geschenk oder auf Bestellung für Karl den Kahlen gearbeitet ist, und Liuthard kennen wir als den allein genannten Verfertiger einer anderen, älteren Handschrift Karls des Kahlen, die ebenfalls reichen künstlerischen Schmuck trägt.*) Eine Arbeitsteilung im Sinne von „Maler und Schreiber" ist also zwischen den Verfertigern des Codex nicht anzunehmen. Durchaus massgebende Gründe machen die Entstehung der Handschrift in Corbie zum mindesten wahrscheinlich, ohne dass damit der Begriff einer Schule von Corbie, wie ihn Janitschek aufstellt, gerechtfertigt werden soll.**) Die Wander-Geschichte des Codex ist teilweise dunkel, sie stellt sich am wahrscheinlichsten in folgender Weise dar:

Corbie — Karl der Kahle — (St. Denis — Odo von Westfrancien) — Arnulf von Kärnthen — St. Emmeram.

Aus St Emmeram kam die Handschrift in die Münchener Staatsbibliothek und liegt dort als Clm. 14000 unter den Cimelien (Cim. 55).

Die letzte kunsthistorische Betrachtung der Handschrift giebt Julius von Schlosser, indem er in seinen Beiträgen zur Kunstgeschichte dieselbe als nahezu wörtliche Kopie eines uns verlorenen Alkuin-Evangeliars nachzuweisen glaubt und sie somit als eine Leistung der Schule von Tours hinstellt. Diese Behauptung ist aber gerade vom Standpunkt des Kunsthistorikers aus unbedingt zurückzuweisen: die Handschrift ist innerhalb der grossen Gruppe ihr künstlerisch verwandter Arbeiten, der sogenannten Schule von Corbie, vielleicht diejenige, die sich in ihrem künstlerischen

*) Paris, Bibl. nat. lat. 1152. Sog. „livre de prières de Charles le chauve". Die besten Abb. bei Bastard, peintures et ornements etc. V, pl. 191—194. Durch die Erwähnung der Hermintrude kann die Handschrift nicht später als 869 datiert werden. S. Berger, a. a. O., p. 297.

**) Über die „Schule" selbst soll hier nichts gesagt werden. Nur verweise ich darauf, dass wir auch eine analoge Elfenbeingruppe zusammenstellen konnen. Ein vortreffliches Beispiel bietet ein Elfenbeinkasten im Louvre Nr. 11. Photogr. Giraudon 2006—2008. Unter den Arbeiten, die Bode, Gesch. d. d. Plastik, p. 44 f. als „niedersächsisch" zusammenstellt, gehört manche hierher. Die genaueste Übersetzung zweier Ranken, wie sie gerade für diese Miniatorenschule charakteristisch sind, in die Elfenbeinplastik, bieten 8 Täfelchen, die als Rahmen um die bekannten zwei Elfenbeintafeln mit Szenen aus dem Leben Christi in der Bibl. Nat. auf Ms. lat. 9388 und 9393 gelegt sind. Gerade bei der Heranziehung stilverwandter Elfenbeinarbeiten kann es nicht zweifelhaft sein, dass es die „Schule von Corbie" ist, und nicht die der Ada-Handschrift, welche die stärksten Beziehungen zu Metz hat.

Charakter, stilistisch wie technisch, am weitesten von den Arbeiten der Schule von Tours entfernt. Der philologische Grund, der Schlosser allein zu dieser Annahme, die unsere ganze künstlerische Anschauung von dieser Schule verändern müsste, veranlasst hat, ist dieser: die tituli unseres Codex (abgedruckt bei Traube, M. G. Poetae Latini (P. L.) III, 1, 252 ff.) sind identisch mit Versen, die Dümmler M. G. P. L. I, 292 Carm. LXX aus einer Pariser, aus Corbie stammenden Handschrift (Bibl. Nat. Ms. lat. 5577) als alkuinisch abgedruckt hat. Der Grund wird aber hinfällig; denn diese Verse sind weder von Alkuin, noch konnten sie den tituli unseres Codex als Vorlage dienen; sie sind vielmehr gerade umgekehrt aus unserer Handschrift, als diese noch in Corbie lag, exzerpiert worden. Das wird alles von Ludwig Traube in den Abhandlungen der K. bayrischen Akademie nachgewiesen werden, der die Güte hatte, mir die bezügliche Stelle aus seinem Manuskript vorzulesen.*)

Diese ganze Angelegenheit ist hier weniger deshalb vorgebracht worden, um den für unsere Auffassung der karolingischen Kunst verhängnisvollen Irrtum Schlossers zurückzuweisen, vielmehr deshalb, weil jene Verse der Pariser Handschrift ein wichtiges Zeugnis über unsere Handschrift enthalten, ehe sie nach Regensburg kam. Denn nachdem die Handschrift etwa ein Jahrhundert im Besitz und wohl auch Gebrauch der Abtei St. Emmeram war, wurde sie der bevorzugte Gegenstand des unter Wolfgang und Romwald neu erwachten künstlerischen Interesses, — eines Interesses, das sich zunächst an ihr selbst bethätigte. An zwei Stellen der Handschrift ist uns über die Arbeiten, die da an ihr vorgenommen wurden, eine originale Quelle hinterlassen. Am Ende des Textes (Bl. 126) zwischen den Purpurstreifen, auf denen das Schreiber-Gedicht des Liuthard und Beringar steht, lesen wir auf dem weiss gelassenen Pergamentgrund in goldener Minuskel:

D:: mn: ·bb-t:s r·mu::ld: iuss:::ne h::nc l:br::m
·r:p:::t ·d·lp:rt::s r:n::v·v:r::nt. s:s m:m::r :::r'

d. h. domini abbatis ramuoldi iussione hunc librum
Aripo et Adalpertus renovaverunt sis memor
eorum.

Und auf der ursprünglich leeren Vorderseite des Bl. 1 der Handschrift, im Rahmen eines um diese Zeit angefertigten Bildes des Romwald, die Hexameter:

hunc librum Karolus quondam perfecit honorus
quem nunc Hemrammo Ramvold renovaverat
almo.

Wir erfahren also, dass der Codex im Auftrag Romwalds durch zwei Mönche Arippo und Adalbert einer Restauration unterzogen wurde. Über die Persönlichkeit dieser beiden weiss ich nichts weiter anzugeben, als dass sie uns als Zeugen in Emmeramer Urkunden aus der Zeit Romwalds mehrfach begegnen;*) auch ist uns ein Adalbert als Schreiber und Maler eines verlorenen, künstlerisch ausgestatteten Psalteriums, für welches Froumund von Tegernsee die Dedikationsverse schrieb, aus dieser Zeit überliefert.**) Möglich, dass beide identisch sind! Ein Adelpertus, den ich in einer Münchener Evangelienhandschrift unbekannter Provenienz, aber einer greifbaren, sicher bayrischen Schule der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts zugehörig, genannt finde, führt bereits in eine jüngere Zeit.***)

Über Art und Umfang der Restaurationsarbeiten ist nichts gesagt, und wir können uns nur an das halten, was wir am Codex selbst als solche erkennen. Zunächst ist es völlig unstatthaft, die zitierten Nachrichten im wesentlichen auf die Goldschmiedearbeiten des Einbandes zu beziehen, wie dies W. M. Schmid thut, um damit einen quellenmässigen Beweis für die Entstehung des ornamentalen Teiles des Deckelschmuckes in Regensburg zur Zeit Romwalds zu gewinnen. Diese stilistische Bestimmung Schmids scheint durchaus wahrscheinlich, aber seine Untersuchungen stehen wenigstens in der vorliegenden Form auf einer zu schwachen Basis, um zwingend zu sein. Es scheint mir nicht unmöglich, dass auch dieser Teil des Goldschmiedewerks derselben Zeit und Schule angehört, wie die figürlichen Treibarbeiten des Deckels, die aus stilistischen Gründen sicher dem Norden Frankreichs und dem letzten Drittel des IX. Jahrhunderts angehören und am wahrscheinlichsten in Corbie selbst oder in St. Denis gefertigt sind.†) Jeden-

*) Auch Berger a. a. O., p. 296, bestreitet den alkuinischen Ursprung

*) Ich erwähne nur die in der bereits angeführten Abhandlung von Bretholz über die Traditionsbücher von St. Emmeram im kritischen Abdruck vorliegenden Urkunden: Nr. 41, 54 (p. 26), ferner Nr. II, IV, VII, VIII.

**) Pez, thes. VI 1, p. 189, Nr. 26 druckt die betr. Verse aus Clm. 19412 ab. S. auch Günthner a. a. O. I, 192. Hefner, Oberbayrisches Archiv für vaterländische Geschichte 1839, I, 28. Rockinger a. a. O., 196. Wattenbach, Schriftwesen, III. Aufl., p. 369. Die Handschrift ist für eine vornehme Dame, Heilwich, geschrieben.

***) Clm. 828, C. p. 23. Aus der kurfürstlichen Bibliothek. Bl. 23b bis 24 neben dem Bilde des Mathäus und dem folgenden Zierblatt lesen wir: cognoscant cuncti fidei sub federe iuncti quod dat Adalpertus larga pietate refertus istum Messiae librum sanctaeque Mariae in libro vitae quo scriptus sit sine fine. Über die Schule, der die Handschrift angehört, sprechen wir noch. Gegenüber der grossen Zahl von Künstler- und Schreibernamen aus St. Emmeram vom IX. Jahrh. ist es auffallend, wie wenige nur aus dem X. Jahrh. nachzuweisen sind. Der einzige überlieferte Regensburger Künstlername dieser Zeit, den ich anführen könnte, ist Ariram; wir kennen ihn aus seinem epitafium (.. nullus in hoc aevo viget ingeniosior illo ... artibus et variis ...), welches sich am Ende einer Emmeramer Handschrift des X. Jahrh. Clm. 14143 Bl. 135b findet. Abdr.: Pez, thes. VI 1, p. 9. Hoffentlich handelt es sich hier nicht blos um eine Versübung! Es ist nämlich bedenklich, dass in einem ähnlich gefassten „epitafium" von der Hand desselben Schreibers, das sich neben diesem befindet, ein Abt Erchanfrid verherrlicht wird, den wir durchaus nicht nachweisen können. — Ein Engilfrid dia[conus], der sich am Schluss einer Emmeramer Handschrift dieser Zeit verewigt, ist wohl nicht der Schreiber, sondern der Besitzer. Ein Regensburger Schreiber aus der Mitte des XI. Jahrh. ist der Mönch Hagano, der sich in einem langen Gedichte in Clm. 14366, Em. D. 91 bekannt macht.

†) Die Bestimmung ergiebt den Vergleich mit den nordfranzösischen Miniaturen. Vor allem die „Schule von Rheims" kommt hierfür in Betracht: der Vergleich mit dem Stil der Zeichnungen des Utrechtpsalters ist von

falls können die Nachrichten über die Renovierung der Handschrift, die diese selbst giebt, als Stütze dieser Ansicht nicht ausgeführt werden, umsoweniger, als eine eingehende Untersuchung der Handschrift die Einwirkungen der Restauration an dieser selbst deutlich genug erkennen lässt. Dass abgebrauchte oder verblichene Buchstaben des Textes aufgefrischt sind, hat bereits Sanftl gesehen. Für uns aber ist es besonders wichtig, dass auch eine Reihe von Bildern weitgehende Übermalungen zeigen, die den ursprünglichen karolingischen Charakter der Bilder teilweise beträchtlich verändert haben. Das deutlichste Beispiel hierfür ist das Bild des Evangelisten Johannes (Bl. 97). Hier sehen wir Haar und Bart in einem massigen, wolligen Auftrag von gelblichem Weiss gegeben, sodass von der ursprünglichen Hand nichts mehr zu erkennen ist — breite Partien an Hals, Händen und Füssen in demselben Tone übergangen, — Nägel und Gelenke an Fingern und Zehen eingetragen —, alles Dinge, die den Meistern des karolingischen Originals fern lagen und die dem Bilde geradezu einen selbständigen, eigenen künstlerischen Charakter beilegen. Als ein bestimmtes technisches Kennzeichen für die Zeit der Restauration gegen Ende des X. Jahrhunderts erscheint besonders die Hervorhebung der Ansatzlinie des Bartes an den Wangen in einer scharf markierten schwarzen Punktreihe bemerkenswert. Ähnliches, blos weniger greifbar, begegnet uns in dem Bilde des Markus (Bl. 46), der apokalyptischen Lammanbetung (Bl. 6) und den Symbolfiguren einiger Canonesbogen*) (besonders Bll. 8, 8b, 9b). Ganz unbedeutend sind die Übermalungen auf dem Kaiserbild (Bl. 5b), der Majestas (Bl. 6b) und dem ersten Zierblatt zur Markus (Bl. 46b). Alle diese Restaurationen sind sicher Arbeiten der Künstler Romwalds und können nicht einer zweiten Restauration angehören, die im Jahre 1607 an dem Codex vorgenommen wurde, von der wir durch einen eingeklebten gleichzeitigen Zettel auf der Innenseite des Vorderdeckels unterrichtet werden. Der ausgesprochene stilistische und technische Charakter der Übermalung des Johannesbildes besagt dies aufs deutlichste. Diese zweite Restauration kann überhaupt nicht bemerkenswert eingegriffen haben; als sehr zweifelhafte Vermutung wären ihr höchstens der Mathäuskopf im Majestatsbilde (Bl. 6b) und die Verschärfung der Konturen in den Evangelistensymbolen des Markus-Zierblattes (Bl. 46b) zuzuschreiben.*) Und ebenso ist auch eine andere Veränderung, die der Codex erfahren musste, der Romwaldischen Restauration zuzuschreiben: Das Exzerpt, das aus der Handschrift in Corbie genommen wurde, als diese noch in originalem Zustand war — eben jene angeblich alkuinischen Verse, die als Rest eines Alkuinevangeliars angesehen wurden, aus dem unser Codex kopiert sei —, giebt die Reihenfolge der Bilder in einer anderen Weise an, als sie uns heute vorliegen; der Codex muss also in dem entsprechenden Teile, d. h. in seiner ersten Lage, umgebunden worden sein. Die Darstellung der Majestas, die heute Bl. 6b bildet, ist in jener Handschrift als „in fronte codicis" bezeichnet, bildete also ursprünglich die Rektoseite des ersten Blattes. Hierauf folgt in dem Exzerpt die Lammanbetung „in altera pagina", — befand sich also auf der Rückseite dieses Blattes (Bl. 1b). Heute bildet sie Bl. 6. Das Blatt 6 mit seinen beiden Darstellungen auf Vorder- und Rückseite stand also ursprünglich am Anfang der Handschrift und wurde durch Romwald erst an seine jetzige Stelle gesetzt, — hinter das Kaiserbild (Bl. 5b), an das Ende der ersten Lage; und zwar geschah dies in der Weise, dass die ursprüngliche Vorderseite zur Rückseite wurde, d. h. dass das Blatt an seinen ursprünglich freien Rand eingeklebt, der ursprünglich gebundene Rand aber frei wurde. Dies geschah durch Romwald, und nicht im Jahre 1607; denn es geschah zu dem Zwecke, die damals leere Vorderseite des damaligen Bl. 2, das auf der Rückseite den Beginn des Textes — incipit praefatio — enthält, an den Anfang des Codex zu bringen (heute Bl. 1), um so Raum für ein Bild zur Verherrlichung des Restaurators selbst zu gewinnen, — für das Bild, das seitdem den Anfang der Handschrift und das erste Denkmal der Regensburger Buchmalerei dieser Epoche bildet. Diese Umstellung konnte in ganz leichter Weise geschehen, denn die Prüfung des Gebindes ergiebt, dass sowohl jenes Blatt, das ursprünglich in fronte codicis stand (heute Bl. 6), als auch das ihm ursprünglich folgende heutige Bl. 1 keine sogenannten Vollblätter sind, d. h. mit einem anderen nicht verbunden sind, sondern „Halbblätter", die frei für sich stehen.**) War das ursprünglich erste Blatt von vornherein ein Halbblatt, so brauchte es nur abgelöst oder ab-

Leitschuh a. a. O. durchgeführt worden. Als ein Hauptwerk der Goldschmiedekunst dieser Schule ist ihr von Goldschmidt mit Recht der Wolfinus-Altar in S. Ambrogio zugeschrieben worden. (S. Traube, Textgeschichte der regula S. Benedicti [illegible] p. 114, 512. Sybel, M. G. Zeitschrift, Oberitalische Plastik p. 178 ff. Über die Frage s. zuletzt Arte e Storia XVIII, 1899 p. 89 ff. — Thode machte mich auf eine gravierte Schüssel aufmerksam, in der Wolfinus (Inschrift) vor dem heiligen Ambrosius dedizierend dargestellt ist, die ihm als Fälschung in mehreren Exemplaren im Kunsthandel begegnete.) Mehrere Elfenbeinarbeiten vervollständigen das Bild dieser Schule. Über ein verlorenes kostbares Rheimser Goldschmiedewerk, das unter Hincmar selbst entstand, s. Clemen, merowingische und karolingische Plastik a. a. O., p. 51f, Anm. 133. M. G. P. L. III, p. 413f (sub III).

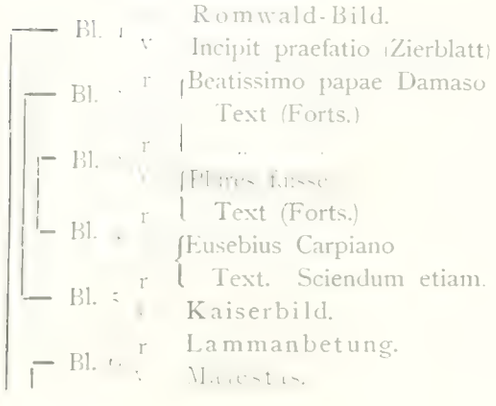
*) Ich mache bei dieser Gelegenheit auf eine bedeutungsvolle, bisher übersehene Thatsache aufmerksam: Die Bogenfüllungen (Symbole, Pfauen etc.) der Canonesseiten des Codex aureus stimmen genau mit einem Hauptwerk der Adagruppe, dem Soissons-Evangeliar (Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 8850) überein, müssen also aus einem Werk seiner Schule kopiert sein. Die Darstellungen des Codex aureus, die mir in Paris in Photographie vorlagen, stimmen Blatt für Blatt (Bl. 7b, 8, 10b, 11) in beiden Handschriften überein.

*) Bei dieser Gelegenheit (1607) erhielt der Codex seinen jetzigen Einband, was der Rückdeckel (Lederpressung) bezeugt; es geschah diese Bindung aber, wie wir beweisen können, mit völligster Schonung der Handschrift.

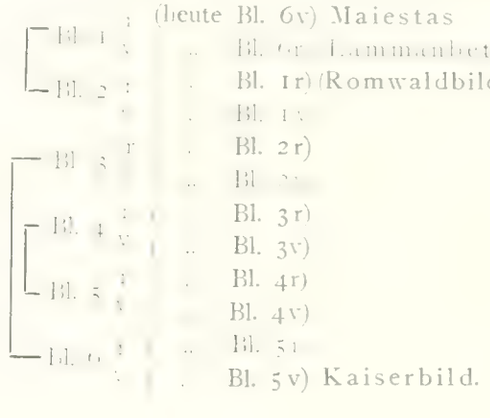
**) Die Bindung dieser zwei Einzelblätter ist in der Weise besorgt, dass Bl. 1 mit einem kleinen Umschlag an Bl. 5, Bl. 6 ebenso an den Vorderdeckel geklebt ist.

getrennt zu werden; bildete es aber etwa mit dem ihm folgenden Blatt (heute Bl. 1) ursprünglich ein „Vollblatt" (Bogen), das als ganzes der eigentlichen ersten Lage voranging, so brauchte es nur von diesem abgeschnitten zu werden und konnte in beiden Fällen an jeder anderen Stelle, ohne den übrigen Bestand der Lage anzugreifen, eingefügt werden. Die Stellung der übrigen Blätter der Lage konnte auch garnicht geändert werden, da der Text die ursprüngliche Reihenfolge als notwendig erfordert. Ein eigentliches Umbinden hat also gar nicht stattgefunden und kann also auch nicht für eine Thätigkeit der Romwaldepoche am Einbande ins Treffen geführt werden! Zur Veranschaulichung gebe ich noch dieses Bild:

Heutiger Bestand der 1. Lage.



Rekonstruktion des Zustandes vor Romwald.



Nach dieser technischen Untersuchung, die hoffentlich klar genug ist, um weiteren Irrtümern in dieser Angelegenheit vorzubeugen, kommen wir endlich zu der Betrachtung des Bildes selbst, das diese Ausführungen veranlasst hat.*) Durch zwei Inschriften giebt sich dieses als ein Bild des Abtes Romwald von St. Emmeram zu erkennen und stellt sich als solches als ein Bild einfachsten repräsentativen Charakters dar. Romwald steht in der Mitte des Bildes in ganzer Figur und streng von vorne gesehen. Sein Typus ist der eines lebhaften, kräftigen Greises; er trägt einen starken, kurz und rund geschnittenen „grauen" Vollbart und ebensolches Haar mit Tonsur. Seine Gewandung ist einfach, wie seine Haltung und besteht aus einem langen, bis zu den Knöcheln reichenden, blauen, rotbraun gefütterten Untergewand, aus dessen langen, engen Ärmeln die fleischigen Hände hervortreten. Darüber liegt das blauviolette, ärmellose, bis zu den Knien reichende, weite Obergewand. Das goldene Pallium ist um den Nacken gelegt, und hängt mit seinen zwei Streifen bis unter die Knie herab; es ist in gold gegeben und mit blauem Schmuck (Stickerei oder Steine) besetzt; an seinen Enden sehen wir weisse und ziegelrote, geknüpfte Franzen. Wir bemerken schliesslich noch violettrosa Strümpfe und goldene Schuhe, mit weiss und minium gemustert. Die Regungslosigkeit des Dargestellten erhält einen Anflug von Aktion, indem ihm ein reichgeschmücktes Evangelienbuch in die Hände gegeben ist. Die Haltung selbst ist anspruchslos und steif, die Figur ist in keinerlei Beziehung zu einem Hintergrund gesetzt und hat nicht einmal einen realen Stützpunkt für die Füsse erhalten; sie sind schematisch gestellt, — die Spitzen gleichmässig nach aussen. Den Hintergrund bildet ein einfaches dekoratives Muster: kachelartig wechseln kobaltblaue und (bläulich-) graugrüne Quadrate ab; in diese sind kleine mattgelbe und rotbraune Vierecke, in jene, reihenweis abwechselnd, ein weiss-schwarzes Schachbrettmuster eingetragen. Diese Darstellung wird nun durch einen ornamentalen Rahmen in das Gesamtbild der dekorativen Seite hineingerückt: er besteht aus einem auf der Spitze stehenden, fast quadratischen Viereck, dessen Ecken kreisförmig ausladen, um Medaillons für die Darstellung von vier Personifikationen der Tugenden zu bilden, die somit Romwald umgebend gedacht sind. Diese Personifikationen sind denkbar einfach: weibliche Brustbilder, von vorne gesehen, auf gelbem Grunde stehend, barhäuptig, ohne Attribute, Bewegung und Individualisierung, die Arme unter einem weiten, dunklen, blauen oder blaugrünen Gewand versteckt. Sie geben sich uns nur durch ihre Beischriften zu erkennen, die die Namen der einzelnen Gestalten in goldener Zierkapitale (capitalis rustica) auf dem purpurnen Rahmenband angeben. Demnach sehen wir oben Sapienta, unten Prudentia, rechts Misericordia, links Justitia. Der übrige Teil dieses Rahmens, der durchgängig aus einem Purpurstreif gebildet ist, der von zwei schmäleren Goldbändern begrenzt wird, enthält in gleicher Weise die bereits zitierten Hexameter, die uns von der Restauration der Handschrift durch Romwald Auskunft geben. Dieser Rahmen, der also nicht nur als solcher wirkt, sondern zugleich Träger von Schrift und eigener bildlicher Darstellung ist, stellt die Romwalddarstellung als wichtigstes Mittelstück eines grossen Systemes dekorativer Einzelteile hin, die mit ihrem Schmuck die ganze

Seite bedecken.*) Zunächst ist dieses Mittelbild von einem einfachen, gerade stehenden, viereckigen Rahmen umgeben, der einen vielfarbigen Blattfries zwischen zwei Goldstreifen aufweist. Das Blattwerk zeigt schmale, lange, gekerbte Formen, in schräger Richtung stehend, gleichmässig aneinander gereiht. Die einzelnen Blätter erhalten abwechselnd hellblaue Grundierung mit weisser Einzeichnung, graulich-olivgrüne Grundierung mit mattgelber Einzeichnung und goldene mit minium Einzeichnung. Die vier Felder, die zwischen diesem und dem eigentlichen Rahmen des Romwaldbildes entstehen, werden nun in charakteristischer Weise ebenfalls zu besonderen dekorativen Gliedern herausgearbeitet: sie erhalten einen eigenen Rahmen, der dieselbe Blattwerkfüllung zwischen zwei Goldleisten zeigt, wie der besprochene äussere Rahmen der Darstellung; nur sind seine Farben einfacher gehalten: das Blattwerk ist durchgängig grün, die Rippen sind schwarz, die Konturen und Höhungen weiss eingezeichnet. Die Felder selbst zeigen auf goldgesprenkeltem Purpurgrund ein stark stilisiertes Rankengebilde, welches genau in den Raum hinein gearbeitet ist und in Gold (weiss umzogen) mit Minium-Abzweigungen gegeben ist. Alles dies bildet ein in sich geschlossenes Ganzes, das etwa ein Viertel der gesamten Dekorationsfläche einnimmt und ihren eigentlichen Mittelpunkt bildet. Ausserhalb desselben ist nun die ganze Seite in gleichmässiger Weise „marmoriert": die Purpurgrundierung (violett-weinrot) ist mit breiten Goldtupfen (auch als ∾förmige Strichel gegeben) und mit kleineren dunkelgrünen, ziegelroten und am meisten weissen Punkten bedeckt. Die Würde des einfachen Purpurgrundes ist dadurch nicht erhöht, sondern durch eine überladene und sehr unruhige Wirkung ersetzt. Auf dieser Grundierung stehen nun eine Reihe einzelner Zierkörper, die den Raum zwischen der eigentlichen Mitteldarstellung und dem das Ganze umgebenden, äussersten Rahmen ausfüllen. An den schmalen Seitenflächen sind auf den marmorierten Grund zwei freibewegte, rückläufige, breitblättrige Goldranken mit weisser Konturierung hingelegt. Ober- und unterhalb des Mittelstückes aber treten je drei symmetrisch geordnete, eigens gerahmte Felder hervor. Von diesen zeigen die beiden breiteren Mittelfelder den Namen des Dargestellten in goldener, weiss umzogener Kapitale auf goldgesprenkeltem Purpur: im oberen Felde steht RAMVOLDVS, im unteren INDIGN' ABBAS. Die Rahmen dieser Felder bilden hellorangefarbene Palmetten zwischen Goldleisten; der Grund ist zwischen Schrift und Rahmen durch eine kleine Goldranke belebt, — eine Verkleinerung des Motives an den Seitenflächen des Gesamtbildes. Links und rechts von diesen Schriftfeldern stehen nun die übrigen vier kleineren, quadratisch gebildeten Felder, welche die eigentlichen Ecken des Gesamtbildes ausfüllen. Sie enthalten, innerhalb eines Rahmens von hellblauem Blattwerk, zwischen Goldleisten auf saftgrünem Grunde die Bilder der vier Evangelistensymbole. Oben links sehen wir den homo, halbfigurig und von vorne gesehen, in seltener Weise bärtig, als Greis mit langen Haaren gebildet, die grossen Flügel weit ausgebreitet, in den Händen eine offene Schriftrolle haltend. Sein Gewand ist weiss mit hellblauen Schatten; über die linke Schulter ist ein gelbbrauner Mantel gezogen. Rechts steht der Adler auf seiner aufgerollten Schriftrolle, in ganzer Figur nach rechts gewandt, nur den Kopf rückwärts, bildeinwärts gedreht. Unten sind in liegender, ganzfiguriger Stellung Stier (rechts) und Löwe (links) gegeben, beide nach rechts gewandt, nur ohne Attribut. Nimbiert ist allein der homo, alle vier aber wie dieser beflügelt. — Diese ganze Fülle von Einzelheiten, aus denen sich so das Gesamtbild der Seite zusammensetzt, erhält einen Rahmen, der aus einem einfachen Maeander gebildet ist, der sich auf schwarzem Grunde zwischen zwei Goldstreifen bewegt. Er wechselt in mehreren Farben in blau, orange-ziegelrot, hellgrün, gelb, violettrosa, — alles weiss gebrochen; wo dem schwarzen Grunde Raum gegeben ist, tritt ein weisses Dreipunktmuster (∴) hervor. Die gesamte Darstellung nimmt fast die ganze Ausdehnung der Seite ein, sodass nur ein schmaler Streif des leeren Pergamentes am Rande übrig bleibt. Sein gesamter Umfang ist 40,3 : 30,4 cm. Die Höhe der Romwaldfigur beträgt nur 11,3 cm.

Wenn wir von dem ornamentalen Gesamtcharakter des Bildes absehen und nur den eigentlichen Inhalt der Darstellung betrachten, so können wir dasselbe als ein Repräsentationsbild einfachen Charakters bezeichnen, dessen künstlerischer Typus keinerlei Seltenheit zeigt. In zwei Typen lässt sich die feierliche Darstellung einer Persönlichkeit in der mittelalterlichen Kunst bis auf die christliche und heidnische Antike zurück verfolgen: im Typus der stehenden und der sitzenden Darstellung. Am Bilde Christi, der Heiligen, der weltlichen wie geistlichen Persönlichkeiten können wir dies erkennen. In der abendländischen Kunst des Mittelalters dürfen wir wenigstens für die Malerei bis zum XII. Jahrhundert den sitzenden Typus in seinen zahlreichen Abstufungen vom thronenden Christus bis zum genrehaft dargestellten schreibenden Klosterbruder als den regelmässigen bezeichnen. Der stehende Typus, der im Romwaldbilde vorliegt, wurde besonders aufgenommen von der irischen Kunst, die so manchen Überrest der ältesten, christlichen Kunst, der innerhalb des eigentlichen Mittelalters nie in Aufnahme oder Pflege kam, bewahrt hat, und erfuhr seine besondere Ausbildung von der byzantinischen Kunst, deren auf das feierlich monumentale gerichtetem Sinne der stehende Typus ausserordentlich entsprach. Schlüsse auf ein Einwirken dieser, oder ein Nachwirken jener Kunst dürfen wir aber hier, wo wir am ersten Anfang einer Entwicklung stehen, aus einer so allgemeinen Betrachtung nicht ziehen.

*) Den gleichen Gedanken dieses Rahmenprinzipes [illegible] heitliche Gesamtwirkung des Bildes im wesentlichen zu danken, indem gerade hierdurch der figürliche Teil desselben nicht in eine Sonder- und Gegenwirkung zu dem Ornamentalen gebracht — in welchem Falle er von dem Überreichtum des letzteren geradezu erdrückt worden wäre —, sondern in dieses selbst als ein gleichwertiger Faktor hineinbezogen wird.

Auch die Umgebung dieser Figur mit den Darstellungen der vier Tugenden und der Evangelistensymbole macht keinerlei Schwierigkeiten, wenn wir bedenken, dass das Repräsentationsbild sich in völliger Abhängigkeit vom Christusbilde entwickelt hat, dieses aber umgeben von den Symbolen als sogenannte Majestas divina vielleicht die häufigste Darstellung der christlichen Kunst des Mittelalters bildet, und die Verbindung der vier Kardinaltugenden mit den vier Symbolen in dem grossen Zusammenhang der Symbolik der Vierzahl schon aus vielen mittelalterlichen Schriftstellern bekannt war.*) In einem Fall wie dem unsrigen ist die Darstellung der Tugenden natürlich in unmittelbare Beziehung zu der Persönlichkeit des Dargestellten zu setzen. In dieser Weise begegnet sie uns bereits in der karolingischen Kunst;**) eine formal wie inhaltlich übereinstimmende Darstellung vermag ich jedoch nicht anzugeben. Sollte das Vorkommen der Evangelistensymbole aus dem historischen Zusammenhang des Repräsentationsbildes mit der Christusdarstellung nicht hinreichend erklärt sein, so wäre auch ihre Beziehung auf das vorliegende Evangelienbuch als solches eine genügende Erklärung.***)

Sehen wir nun von dem typischen Charakter der Darstellung ab, und wenden wir uns der Frage nach dem künstlerisch stilistischen Charakter derselben zu, so wird dieser im wesentlichen durch die weitgehendste Abhängigkeit von dem originalen Bildschmuck der Handschrift, für die das Bild gefertigt wurde, bestimmt. Lassen wir hierbei ganz die Abhängigkeit ausser acht, in der sich naturgemäss der ungeschulte Künstler, der am Anfang einer künstlerischen Entwicklung steht, gegenüber einem reifen und in diesem Falle besonders reichen Produkt einer abgeschlossenen, vielleicht überreifen Schule befindet, so erforderte doch in diesem Falle die ganze Art der Aufgabe einen engen Anschluss an das vorliegende Werk; denn es war unmöglich, in dieses ein Bild einzufügen, dessen künstlerischer Charakter dem des eigentlichen Originals nicht entsprochen hätte. Bei dieser zwiefach begründeten Abhängigkeit ist es bemerkenswert, dass der Künstler ein eigentliches Kopieren vermied und im ganzen doch eine selbständige Arbeit lieferte, die eine glückliche Lösung seiner Aufgabe bedeutet. Gerade in der Gesamtheit der dekorativen Anordnung hat der Künstler kein Blatt des Originales, von denen er manches ganz unmittelbar hätte übernehmen können, in dieser Weise verwandt. Wir dürfen vielmehr die Anlage des Bildes durchaus als seine Leistung betrachten. Nur für einen Teil derselben hat er eine direkte Anleihe aus dem Codex aureus übernommen: Der für die glückliche Gesamtwirkung so wichtige Rahmen, der die Figur des Romwald umgiebt, jenes auf der Spitze stehende Viereck, dessen Enden in die Medaillons mit den Brustbildern der vier Tugenden übergehen, ist genau aus dem Majestasbilde (Bl. 6b) des Originals entnommen; es umgiebt da die Figur des thronenden Christus und enthält in seinen Medaillons die Brustbilder der vier grossen Propheten. Aber gerade gegenüber der Abhängigkeit von diesem Bilde ist es zu betonen, dass der Künstler Romwald selbst in dem seltenen stehenden Typus darstellt, umsomehr als auch das seinem Inhalt nach verwandteste Bild des Originals (Bl. 5b), die Darstellung Karls des Kahlen, denselben als thronend, nicht als stehend, giebt. Bei dieser Freiheit in der Gesamtanlage ist die Abhängigkeit des Künstlers in der Anwendung der eigentlichen Darstellungsmittel auffallend. Er zehrt fast ausschliesslich von dem allerdings erdrückend reichen Motivenschatz des Originals; seine Arbeit enthält nicht einen dekorativen Gedanken, der in diesem nicht bereits ausgesprochen wäre. Und würde er nicht in den figürlichen Darstellungen sich so deutlich als ein Kind seiner Zeit darstellen, aus dem übrigen Schmuck des Bildes wäre er nur an geringen Einzelheiten als solcher zu erkennen.

Wir verfolgen dies des näheren: die Marmorierung des Purpurgrundes, die dem Bilde ihr eigentliches Gepräge giebt, finden wir als Bildgrund im Codex in ganz gleicher, sogar technisch übereinstimmender Weise bei den Bildern der vier Evangelisten (Bl. 16, 40, 65, 97) und den Zierblättern zu Mathäus und Lucas (Bl. 15b, 65b, 66), auch sonst noch als Dekorationsmotiv, z. B. in den Säulenschäften der Canones (Bl. 7—12b), als Rahmenteile (z. B. Bl. 39b/40, 100b/101, 47b/58, 107 u. a.). Die schrägstehenden Blattfriese der Rahmenfullungen stimmen nicht nur in der Anlage des Blattwerks, sondern auch in dem eigentümlich zerrissenen Charakter, der durch die scharf aufgesetzte, nicht vertreibende Einzeichnung der Konturen, Rippen, Kerben und Riefelungen der einzelnen Blätter entsteht, aufs genaueste mit denen des Codex überein. Die Beispiele sind zu häufig, um sie einzeln anzuführen. Doch sei als Zeichen einer Selbständigkeit bemerkt, dass ich den lebhaften Wechsel der Farben im Blattwerk des eigentlichen Rahmens des Mittelstückes in dieser Weise im Codex nicht belegen kann. Auch die Belebung des zwischen den oberen Einbuchtungen der Blätter sichtbaren Rahmengrundes durch Eintragung farbiger Blattmotive, die uns gerade in diesem Rahmen begegnet, kommt im Original nicht vor.

Die Einzeichnung einer frei bewegten Goldranke zur Ausfüllung grösserer leerer Flächen auf dem marmorierten Purpurgrunde, die wir z. B. an den Seitenflächen zwischen dem Rahmen des Mittelstücks und dem äusseren Maeanderrahmen finden, trifft sich in ganz analoger Weise in den Zierblättern zu Mathäus und Marcus (Bl. 16b/17, 46b/47). Die Ranke selbst kommt freilich genau in dieser Form im Codex nicht vor und ist

*) Wie gelehrig die Allegorie der vier Tugenden im Mittelalter war, beweist auch dem der Litteratur Unkundigen ihre überaus häufige künstlerische Darstellung. Es ist deshalb vielleicht interessant, auch für diese Kunstvorstellung auf eine Quelle aufmerksam zu machen, die auch im Mittelalter viel lebendiger wirkte als alle Wissenschaft: auf den Gottesdienst. So finde ich z. B. in der Litanei des Kyrie einer etwa gleichzeitigen Freisinger Handschrift Clm. 6421 (Bl. 17f) bald am Anfang nach der Anrufung des Salvator, der Maria, der Erzengel etc. die „virtutes" angerufen. Dass derartige Dinge die Kunstvorstellungen bedeutsam beeinflussten, braucht heute nicht mehr hervorgehoben zu werden. Eine ganz unmittelbare, künstlerisch wirksame Darstellung einer „Litanei" findet sich bekanntlich in der berühmten karolingischen Prachthandschrift, Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 1141. (Abb. Bastard VI, pl. 196 -196 und Elsässische und lothringische Kunstdenkmäler [Monuments d'art de l'Alsace et de la Lorraine], herausgeg. von S. Hausmann, Lothringische Kunstdenkmäler, Taf. 38.)

**) [illegible]

***) Majestasbilder als Eröffnungsbilder illustrierter Evangelienhandschriften gehören ja zu deren typischer Ausstattung. Auch die Darstellung der Evangelistensymbole allein — ohne Christus — ist an dieser Stelle zu belegen: z. B. Bern, Stadtbibl. Cod. 348 (s. IX).

wohl überhaupt im IX. Jahrhundert so nicht denkbar. Dagegen findet die weisse Konturierung des Goldes, die in den Arbeiten des X. und XI. Jahrhunderts durchaus nicht die Regel ist, wieder ihr unmittelbares Vorbild im Codex selbst. Und ebenso findet auch die Art und Weise, ein stilisiertes Rankengebilde in einen fest umgrenzten Raum hinein zu komponieren, wie wir es in den Zwickelfeldern finden, die zwischen dem Rahmen des eigentlichen Romwaldbildes, um den „Rahmen des Mittelstückes" entstehen, ganz genaue Analogien in den Bogenzwickeln der Evangelienkanones des Originals; die grösste Übereinstimmung zeigt hierin das Marcusbild (Bl. 40), doch liegt auch hier kein eigentliches Kopieren vor. Ganz selten ist aber im Codex aureus der Maeanderrahmen, den wir als äusserste Umgrenzung der Romwaldseite kennen. Er kommt dort nur einmal vor, als Rahmen zu den Zierblättern des Marcus (Bl. 16b/17) und zeigt in diesen einen ganz anderen Charakter als der des Romwald. Bei diesem ist das Maeanderband breit, der Lauf steil in die Höhe gehend, der Charakter quadratisch, im Codex aureus aber ist das Band selbst schlank und schmal, der Lauf in die Länge und Breite gezogen, statt in die Höhe. Die Farben sind bei Romwald mannigfacher und gewinnen vor allem durch ihre koloristische Brechung, die Aufhellung mit Weiss und die gelegentliche Einzeichnung von Schwarz einen ganz anderen plastischen, in die Tiefe gehenden Charakter, der im Original garnicht so gewollt ist. Auch fehlen in diesem die Eckfelder, die im Romwaldbild den Lauf des Maeanders unterbrechen. Wir haben hier einen richtigen Maeanderrahmen des X. Jahrhunderts.

Sehen wir in dem dekorativen Gesamtcharakter unser Bild nur im engsten Zusammenhang mit dem Prachtwerk der Karolingerkunst bestehen und in den ornamentalen Einzelgebilden nur in wenigen Kleinigkeiten eine gewisse Selbständigkeit und den Kunstcharakter der eigenen Zeit hervortreten und können wir in der ganzen Leistung nur das Geschick der selbständigen Kombination anerkennen, so wird uns die künstlerische Persönlichkeit deutlich bemerkbar, wenn wir Stil und Technik der eigentlich figürlichen Darstellungen betrachten. Bei dem geringen Raum, den diese einnehmen, ist es nun allerdings schwer, eine genaue Vorstellung von dem Vermögen und der Sonderheit des Künstlers zu erlangen. Das eine springt aber sofort in die Augen, dass er hierin unabhängig vom Codex aureus ist, — nichts von diesem gelernt hat! Haltung, Typen, Gewandung und Technik bezeugen dies aufs deutlichste; sie zeigen eine primitive, vielfach rohe Hand, die aber in ihrer Weise durchgebildet ist und eine feste, sichere Eigenheit aufweist.

Die menschliche Figur ist bei aller Steifheit und Dürftigkeit — sie begegnet uns nur in der strengsten Vorderansicht — richtig aufgefasst. Die Haltung ist bei Romwald und im Bilde des homo durchaus organisch und würdig; nur bei den vier Frauenbildern der Tugenden sitzen die Köpfe etwas haltlos auf dem formlosen Halse. In den Einzelheiten, zumal der Technik, macht sich eine gewisse Ungleichheit bemerkbar, die die genaue Analyse erschwert und auf Ungeübtheit und Jugendlichkeit der Persönlichkeit des Meisters, nicht der Art und Schulung seiner Kunst, schliessen lässt. Das Inkarnat ist durchweg ein heller warmer, gelblich brauner Ton, in welchen reichlich mit Weiss hineingearbeitet ist, — unvertrieben und oft unvermittelt, dick und pastos, dabei mehr in Linien als in Flächen, alles in allem sich aber mit dem Grundton zu guter, einheitlicher Wirkung vereinigend. Störend macht sich aber ein leuchtendes Ziegelrot bemerkbar, das als runder Fleck auf Mund, Wangen, Schläfen, und bei zwei Frauenköpfen noch am Kinn, grob aufgesetzt ist. Die eigentliche Zeichnung des Gesichts ist in wässriger schwarzbrauner, tintiger oder in rotbrauner Linie gegeben, die aber niemals scharf hervortritt, sondern den Inkarnatton durchscheinen lässt und meist von Nebenlinien in anderer willkürlicher Farbe begleitet wird. So ist die Zeichnung der Augenbrauen und des Nasenrückens bei Romwald mit dem vorlauten Blau übergangen, das der Künstler in Haar und Bart des Dargestellten so überviel verwandte, die Linien des Unterlides bei ihm und der Sapientia durch zwei ins Olivgrüne gehende Striche, bei den übrigen durch einen schwachen bläulichen Ton. Stets treten sie gegen das Oberlid in der farbigen Kraft der Zeichnung zurück. Die stärkste Wirkung des Gesichts geht vom Auge aus, indem die Pupille nicht nur sehr gross, sondern in einem reinen Schwarz von solcher Intensität gegeben ist, wie es kein übriger Ton aufweist. Zur Erhöhung der Wirkung ist unmittelbar daneben ein reines, scharfes, pastoses Weiss in den Augensternen eingetragen. — Die Bildung des Gesichts dürfen wir als ein langes, schmales Oval bezeichnen. Die Stirn ist hoch, das Kinn in die Länge gezogen; nur bei Romwald verleiht das kurze und breite Untergesicht seiner Darstellung ein individuelles Gepräge. Die Nase ist stets gerade, schmal und lang und durch den scharfen Auftrag von Deckweiss, den Nasenrücken entlang, sehr wirksam. Der Mund erscheint klein, ganz schematisch durch einen kurzen, fast unbewegten Strich mit einem roten Punkt in der Mitte gegeben. Die Haarbehandlung ist bei Romwald und den Frauen eine andere. Bei jenem kommt sie durch eine gleichmässige helle, graublaue Grundierung zustande, auf welcher die Konturen und die Gliederung der Haarmasse auf Kopf und Bart in einem schreienden Blau eingetragen sind. Das lang herabfallende strähnige Haar der weiblichen Brustbilder ist durch goldene Aufzeichnung auf dunklem rotbraunen Grunde gegeben. — In der Gewandung ist der völlige Mangel eines jeden Verhältnisses zur Körperform sofort auffallend. Bei näherer Betrachtung wird ein gewisser Gegensatz des Gewandstiles am Oberkörper und am Unterkörper bemerkenswert. Und zwar sehen wir, dass die Gewandpartien des Oberkörpers bei Romwald wie bei den Frauen einen freien und übertriebenen reichen Faltenstil zeigen, der allerdings das Gewand bei dem Mangel jeder körperlichen Beziehung als eine unorganische, öde, aufgeblähte Masse wirken lässt. Dagegen hat es der Künstler in den unteren Partien — es kommt hier nur die Romwaldfigur in Betracht — auf eine scharfe, schematische, studierte Gliederung durch streng durchgeführte Faltenlagen abgesehen, welche einen eckigen, gradlinigen Verlauf nehmen und hierin in einem Gegensatz zu den Originalen des Codex aureus stehen, während die aufgetriebene Art der Gewänder am Oberkörper sicher von der rundlichen Manier des karolingischen Künstlers beeinflusst ist. Die Unfähigkeit, den Körper im Gewande auch

nur ahnen zu lassen, ist in beiden Fällen die gleiche. Die farbige Modellierung des Gewandes kommt im wesentlichen durch Aufhellen mit gebrochenem Weiss in zeichnerischer Weise zustande. Ein eigentliches Vertiefen des Lokaltones, ein Abdunkeln zu Schattentönen, giebt es nicht. Reines Schwarz zur Hervorbringung einer äusseren Kontur ist im allgemeinen nicht verwandt, — nur an einer Stelle: am Saum des nach unten frei herabhängenden untersten Gewandes des Romwald. Regelmässig aber finden wir es dort, wo ein Gewandstück gegen ein anderes stösst, und zwar von einer nebenher laufenden weissen Linie begleitet. Das charakteristische Merkmal erhalten die Gewänder durch ein Verfahren, das direkt aus dem Bildschmuck des Codex aureus übernommen ist: durch die fast durchgängige Einzeichnung feiner, goldener Linien. Diese geben sowohl das eigentliche System der Modellierung ab, dem gegenüber das Aufhellen mit Weiss nur eine geringe Rolle spielt, und bestimmen zugleich im wesentlichen die koloristische Wirkung. Bei einem unabhängigen Künstler des späten X. Jahrhunderts wäre dies in einer so durchgeführten Weise ganz undenkbar. Der glänzende Eindruck des vorliegenden karolingischen Kunstwerkes hat den Künstler auch in dem sonst selbständigen Teile seiner Arbeit zur Nachahmung gereizt.

Es ist wohl aufgefallen, dass bei unserer eingehenden Untersuchung der figürlichen Darstellungen unseres Bildes ein wichtiger Teil derselben ganz unbeachtet geblieben ist: die Darstellung der vier Evangelistensymbole. Dies geschah deshalb, weil die Betrachtung ergiebt, dass diese keinesfalls von der Hand herrühren können, die das Bild Romwalds und der vier Tugenden gefertigt hat. Zur Vergleichung bietet sich hier besonders das Bild des homo, als der einzigen figürlich-menschlichen Darstellung, und gerade in ihr treten deshalb die Unterschiede ganz deutlich und greifbar hervor. Ich will hier nicht auf den Unterschied in der Gesamtauffassung der Figur und der Haltung hinweisen, denn dieser könnte wohl durch das Vorliegen eines anderen Vorbildes genügend erklärt werden. Aber niemals könnte doch dieses den Wechsel in der malerischen Auffassung und Technik herbeiführen, der in dieser Weise nur durch die Annahme einer zweiten Künstlerhand möglich wird. Im Kopf des Mathäussymboles ist uns wie im Bilde des Romwald der Kopf eines bärtigen Greises gegeben; aber es fällt sogleich auf, dass der Künstler der Symboldarstellung gerade von den Mängeln und Roheiten der Technik sich fernhält, die im Romwaldkopfe uns besonders störten. Es fehlt da vor allem jener willkürliche Farbenauftrag, der der Gesichtszeichnung bei Romwald ein so buntes Ansehen giebt. Viel günstiger wirkt auch die Behandlung von Haar und Bart. Auf einem bläulichen Grunde liegt gelbliches Weiss, das nicht in einzelnen Stricheln, wie bei Romwald, schematisch aufgesetzt ist, sondern in breiter Fläche deckt und nur gegen den Rand und den Scheitel hin das Blau der Untermalung plastisch hervortreten lässt. Ebenso spricht aus der Gewandung des Symboles ein viel höherer Sinn, als bei den übrigen Figuren. Sie ist durchaus der Körperform entsprechend, die Faltengebung weniger hart und schematisch, die Aufhellung in breiten Flächen gegeben. Für die apokalyptischen Tiere selbst bietet nun freilich das Romwaldbild keinen unmittelbaren Vergleichspunkt. Und der Vergleich wird erschwert, weil für sie offenbar ein vorbildlicher Typus der Darstellung vorlag — nicht aber etwa im Codex aureus —, während der „Romwaldkünstler" doch im wesentlichen auf sich angewiesen war. Die natürliche Gesamtauffassung, die lebendige, organische Haltung dürfen wir wohl auf Rechnung dieses Vorbildes setzen. Aber ich glaube bestimmt behaupten zu dürfen, dass bei dem anderen Künstler der Wiedergabe anders ausgefallen wäre. Eine so lebendige malerische Behandlung, wie sie die Tiergestalten aufweisen, dürfen wir ihm gewiss nicht zutrauen, und vielleicht ist es selbst nicht zu weit gegangen, wenn wir in der Behandlung des Blattwerks in den kleinen Rahmen, die die Felder mit den Symboldarstellungen umgeben, einen Unterschied gegenüber der übrigen Blattornamentik des Bildes behaupten. Es scheint hier eine geschlossenere Wirkung vorzuliegen und mehr ein farbiger Gesamteindruck erstrebt. Jedenfalls finden wir hier nicht jene eigentümliche, zersetzende Wirkung des Blattes durch eine allzuweit durchgeführte Zeichnung, die in Nachahmung des Codex aureus für die Blattornamentik des Bildes im übrigen gilt.

All diese Unterschiede nötigen mehr oder minder bestimmt zu der Annahme zweier verschiedener Hände. Es sind die der beiden Meister, die uns am Ende der Handschrift als ihre Restauratoren genannt werden: Aripo und Adalbert.

Die Renovierungsarbeiten am Codex selbst nehmen nur an einer Stelle so weiten Umfang an, dass wir ihren künstlerischen Charakter wenigstens ungefähr fassen können: am Bilde des Evangelisten Johannes. Wir sehen, dass am Kopfe desselben von der Hand des karolingischen Meisters fast nichts mehr zu sehen ist. Dieser Kopf ist ein Greisenkopf, wie der des Romwald und des Mathäussymboles. Vergleichen wir nun die malerische Art dieser drei Köpfe, so können wir nicht zweifeln, welchem Meister im Romwaldbilde der Johanneskopf sich am meisten nähert. In seiner breiten, massigen, malerischen Behandlung kann er von dem Künstler des Romwaldkopfes keinesfalls ausgeführt sein. Vielleicht dürfen wir sagen, dass dem einen der beschäftigten Meister die Restauration des figürlichen Teiles im Codex aureus und die Symboldarstellungen im Romwaldbilde zufallen, dem andern die Auffrischung der Ornamente in jenem und alles übrige in diesem.

Wir haben es öfters betont, und unsere Ausführungen beweisen es, dass beide Künstler im figürlichen Teile ihrer Arbeit unabhängig vom Codex aureus sind und dass sie hierin einen durchgeführten Kunstcharakter und — besonders der Meister der Romwaldfigur — greifbare technische Eigenheiten zeigen. Diese tragen einen so ausgeprägten Charakter und stimmen zu sehr mit dem all-

gemeinen Charakter zeitgenössischer Arbeiten, als dass sie die Künstler aus sich heraus und unabhängig von einer allerdings primitiven auswärtigen Schulung erlangt haben könnten. Denn in Regensburg selbst lag keinerlei Tradition vor. Wir stehen vor der Frage, wo kommen die beiden Künstler her? Ich wage hier keine Vermutung auszusprechen, denn solche Vermutungen schaden mehr, als sie nützen. Es ist richtig, dass die Persönlichkeiten Romwalds und Wolfgangs, deren Eingreifen die Aufnahme künstlerischer Arbeit in Regensburg zu danken ist, in ihren persönlichen Beziehungen auf Trier weisen. Aber wir haben mit den Schlüssen aus solchen Beziehungen heraus schlechte Erfahrungen gemacht, und in einer Zeit, deren künstlerische Entwicklung so unerforscht ist, wie die keiner anderen, sollte man doppelt vorsichtig sein. Es sei deshalb nur gesagt, dass unsere Meister, besonders der der Romwaldfigur, im Rahmen der Schule, aus der das Sakramentar der Universitätsbibliothek in Freiburg i. B. hervorging, wohl denkbar sind.*) Diese Schule ist Trier.

nicht gerade dieses Denkmal der Trierer Schule starke Beziehungen zu Koln hat? Vergl. z. B. das Abdinghofer Evangelienbuch, Berlin, Kupferstich-

II.

Zwei Handschriften mit ornamentalem Schmuck.

Persönlichkeiten von der Bedeutung eines Wolfgang und Romwald werden fast stets von der Tradition mit Kunstwerken, die am Orte ihres Wirkens vorlagen oder entstanden, zusammengebracht. Bei zwei Handschriften, die wir jetzt für die Erkenntnis der Kunstentwicklung dieser Zeit in Regensburg zu betrachten haben, beruht diese Beziehung nicht nur auf Tradition, sondern auf textlich authentischer Begründung. Beide Handschriften enthalten keinen figürlichen Schmuck, sondern nur ornamentale Dekorationen. Eine erschöpfende Analyse derselben oder gar eine Bestimmung ihres Kunstcharakters aus diesen heraus kann hier nicht gegeben werden. Denn solange nicht die mühsame Arbeit geleistet ist, die die Entwicklung der ornamentalen Formen der frühmittelalterlichen Kunst bis in ihre Einzelheiten verfolgt, solange nicht wenigstens die Hauptrichtungslinien derselben klarliegen und eine deutliche Terminologie geschaffen ist, sind derartige Untersuchungen in einer allgemeinen Betrachtung gar nicht durchzuführen. Ich glaubte deshalb auch bei der einen der beiden Handschriften auf die Autopsie verzichten zu dürfen.

I. Das Sakramentar des heiligen Wolfgang in der Bibliothek des Domkapitels zu Verona. Cod. LXXXVII. (Alte Nummer: 82.)

Meine Kenntnis der Handschrift beruht auf Delisle, Mémoire sur d'anciens sacramentaires. (Mémoires de l'Académie des inscriptions etc. XXXII. 1886) p. 194 ff. Nr. 62. A. Ebner, Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter. Iter italicum. Freiburg i. B. 1896. p. 288 ff. Ebner, Das Sakramentar des heiligen Wolfgang in Verona, in: J. B. Mehler, Der heilige Wolfgang, historische Festschrift. Regensburg, Fr. Pustet. 1894 p. 163 ff.

Die Beziehung der Handschrift zu Regensburg ergiebt sich aus dem Charakter des Martyrologiums und des Sakramentars, durch die ausgezeichnete Feier des Emmeramtages und durch das Gebet für Wolfgang, venerabili antistite nostro, im Weihgebete der Osterkerze. Aus diesem entnehmen wir auch einen Anhaltepunkt für die Datierung. Ausser für Wolfgang (972—994) und den ungenannten Papst wird für Otto gloriosissimo rege nostro gebetet. Nach Delisle und Ebner kann unter Otto blos Otto III. gemeint sein, sodass hierdurch eine engere Datierung 983/984 (Otto II. starb am 7. XII. 983) bis 994 (Todesjahr Wolfgangs) gewonnen wäre. Ihr Argument beruht darauf, dass der Kaiser Otto II. nicht als rex bezeichnet worden wäre. Das ist aber nicht richtig, denn wir können es zahlreich belegen, dass das pro rege in derartigen Gebeten nur formelhaft angewandt wurde und oft genug auf einen Kaiser sich bezieht. Ein Beweis ist also hierin durchaus nicht zu sehen. Die Handschrift bietet noch ein anderes Datierungsmittel, dem Ebner geringeren Wert beimisst, dessen Beweiskraft mir aber stärker zu sein scheint als das letztere. Im Martyrologium ist der Tag des heiligen Ulrich als Fest eingetragen: Der Heilige starb bereits 973, seine Kanonisation erfolgte aber erst 993. Es ist sicher, dass sein Name schon vor dieser in der Regensburger Diözese hohes Ansehen und wohl auch die Würde eines Heiligen genoss. Aber seine gleichsam offizielle Eintragung in das Martyrologium gerade eines so bedeutenden Denkmals, nicht einer gelegentlichen lokalen Aufzeichnung, setzt doch wohl die Kanonisation voraus. Wir würden damit die Jahre 993—994 als Entstehungszeit der Handschrift gewinnen. Ein Beweis ist freilich auch dieses nicht. Aber ich will es vorwegnehmen, dass auch der vorgeschrittene Stil der Initialornamentik mehr für eine spätere als eine frühere Datierung spricht.

Bei allen lokalen Bestimmungen aus solchen äusseren Anhaltepunkten heraus darf übrigens eins nicht vergessen werden: die Handschrift kann stets an einem anderen Ort für jenen, auf welchen die Einträge sich beziehen, geschrieben sein. Aber wir werden sehen, dass der Kunstcharakter der Handschrift in gewissem Sinne wenigstens für ihre Entstehung in Regensburg selbst spricht.

Die Handschrift kam frühzeitig nach Verona; sie befand sich dort bereits unter Bischof Otbert (992—1004), der sie für den dortigen liturgischen Gebrauch einrichten liess, wie wir aus Rasuren und Nachträgen erkennen. Die

Beziehungen des Herzogtums Bayern zur Mark Verona waren so enge und so allgemeiner, politischer und wirtschaftlicher Art, dass es nicht nötig ist, die Handschrift als Geschenk Wolfgangs an Otbert auf Grund einer ganz zweifelhaften persönlichen Beziehung der beiden nach Verona kommen zu lassen.

Für die liturgische Anordnung der Handschrift verweise ich auf Ebner und Delisle. Die Texte des Martyrologiums und Sakramentars vergleichen wir im Anhang mit denen anderer Regensburger Handschriften.

Die Ausstattung der Handschrift bietet als Illustrationstypus nichts besonderes. Es sind die üblichen Stellen, die in den Sakramentarien des Mittelalters durch künstlerischen Schmuck hervorgehoben werden.

Bl. 12b und 13 enthalten auf Purpurgrund zeilenweis wechselnd in Gold- und Silbermajuskeln die eigentliche Überschrift: In nomine domini incipit liber sacramentorum etc. (Bl. 12b) und die Einleitung der Präfation (Bl. 13). Die Umrahmung der ersten Seite bildet „ein von goldenen Bändchen gesäumter Purpurstreif, welcher abwechselnd mit goldenen Rosetten und aus blauen, roten und weissen Tupfen gebildeten Blümchen belegt ist", die der zweiten ein farbiger Maeander.

Bl. 13b enthält in der oberen Hälfte das Präfationszeichen in der stereotypen Form der aus V(ere) D(ignum) gebildeten Ligatur VD, in der unteren den Text der Präfation. Das Präfationszeichen ist aus „edlem, goldenem Ranken- und Flechtwerk mit leichten silbernen Blattendigungen" gebildet und steht wie der Text auf purpurnem Grunde. Abb. Mehler, p. 168. Ebner, Forschungen p. 436.

Bl. 14, eine Zierseite eigenartigen Inhalts. Auf dem purpurnen Grunde der Seite ist in breiter Silberborde eine Art Acht-Ort eingetragen, in der Weise, dass die Seiten eines auf der Spitze stehenden Viereckes zu Halbkreisen ausgebuchtet werden. In dieses rahmenhafte Gebilde ist nun in goldener Zeichnung ein kleineres, ebenfalls auf der Spitze stehendes Viereck eingezeichnet, dessen Ecken medaillonartige Kreisflächen aufnehmen. Von diesem kleineren „Viereck" umgeben, steht in der Mitte der Seite das weiss eingefasste, goldene Monogramm Christi. Abb. Ebner, Forschungen p. 290.

Bl. 14b enthält nun den eigentlichen Anfang des Kanon (Te igitur) und zeigt ganz in der Weise von Bl. 13b in seiner oberen Hälfte die in reichem Rankenwerk stehende übliche Ligatur TE, in der unteren Hälfte den Text, — beides auf purpurnem Grunde. Abb. Mehler, p. 170. Ebner, a. a. O. p. 291.

Den künstlerischen Charakter des Rankenwerks, wie er sich uns in dem Präfationszeichen und der Anfangsligatur des Kanon bietet, schildert Ebner in der Weise: Es ist „im allgemeinen von der gleichzeitigen Initialverzierung anderer deutscher Schreib- und Malschulen nicht verschieden". Es „steht in ziemlich enger Verbindung mit dem Initialkörper", „an den Ecken und Kreuzungspunkten desselben zeigt es noch gern den alten Bandcharakter", aber „im übrigen füllen die nicht mehr allzubreiten Ranken den farbigen Grund in organischem, lebensvollem Schwunge und endigen meist in rundliches Blattwerk, dem Blüten noch fehlen". Nach dem Bilde, das ich von der Entwicklung der Ornamentik dieser Zeit habe, würde ich das Wesentliche darin erblicken, dass das eigentliche Bandwerk durchaus auf die Endigungs- und Kreuzungspunkte im Initialkörper beschränkt ist, also eng mit diesem verbunden erscheint, dass aber das Rankenwerk durchaus frei und selbständig auftritt und weder aus den Verknotungen des Bandwerks sich organisch entwickelt, noch auch eine wirkliche Verbindung mit dem Initialkörper selbst eingeht. Es steht also in einem ästhetischen oder struktiven Gegensatz zu diesem. Was den Lauf, die Bewegungslinie der stets schlank gebildeten Ranke betrifft, so scheint mir das charakteristische in ihrer Neigung zu sehr ruhigen, klaren, luftigen, spiraligen und S förmigen Linien zu liegen, die sich deutlich vom Grunde abheben. Weit fortgeführte Abzweigungen, oder gar eine den Grund überspannende Verwebung mit diesen kommen nicht vor und würden dem hier vorhandenen Charakter ganz zuwiderlaufen. Die Beschaffenheit der Ranke selbst, ihre körperliche Art ist durchaus die der rhytmisch bewegten, freien Linie: sie erscheint selbst nicht als pflanzliches Gebilde, trotz ihrer immerhin zahlreichen kleinen Blüten- und Blattansätze. Soweit es bei dem gegenwärtigen Stand der Forschung und bei dem Fehlen einer Spezialuntersuchung der Ornamentik möglich ist, glaube ich in diesen Dingen dasjenige sehen zu dürfen, was die Ornamentik dieser Handschrift und der ihr folgenden als etwas individuell-lokales aus dem allgemeinen Zeitcharakter wenigstens einigermassen hervorhebt. Zu diesem Urteil kam ich besonders durch den Vergleich mit der einzigen etwa gleichzeitigen, nur etwas älteren reich ausgestatteten bayrischen Handschrift, die mir bekannt wurde, mit dem Freisinger Sakramentar des Bischofs Abraham.*) Dieses enthält zwei verschiedene Gruppen von Initialornamentik; die eine — unter ihr Präfationszeichen und Kanonligatur — weicht von unserer Handschrift ab und erweist sich als eng verwandt mit der alemanischen Kunst (Petershausener Sakramentar in Heidelberg, Karlsruhe, St. Gallen, Codex Egberti), die andere Gruppe aber zeigt die hervorgehobenen Eigentümlichkeiten des Wolfgangsakramentars, darf also wohl als eigentlich „bayrisch" angesehen werden. Ich erwähne hier noch ein ganz eigen-

*) [illegible] Zeit, muss die Freisinger Schule eine grosse Bedeutung genossen haben. Wattenbach, Schriftwesen 468, 540 nennt Clm. 6266, 6285, 6312, 6313 als unter ihm geschrieben. Unsere Handschrift wäre als ein künstlerisch, historisch (Kalendarium) und liturgisch hervorragendes Denkmal diesen [illegible]

artiges Dekorationsmotiv, das Ebner ganz übersehen hat, das uns aber besonders wichtig ist, weil wir in ihm etwas spezifisch regensburgisches zu sehen haben, und das uns späterhin noch einmal begegnen wird. Auf Bl. 14 b sehen wir links und rechts neben der von der Ligatur TE und ihrem Rankenwerk besetzten, besonders grundierten Fläche, zur Ausfüllung des Purpurgrundes zwischen dieser und der Umrahmung eine frei hingelegte, für sich stehende Ranke, — gleichsam eine Umrahmung der ornamentalen Bildfläche. Dieses Motiv wird sich kaum an einem anderen Orte in dieser Zeit belegen lassen. Wir erinnern uns aber, dass wir es ganz genau so im Romwaldbilde, aus dem Codex aureus kopiert, zu Seiten des eigentlichen Mittelbildes, und über und unter der Schrift in den Feldern, die die Inschrift Romwaldus indign' abbas tragen, gefunden haben. Auch die Form dieser Ranke, die sich in ihrer Grundlinie deutlich als gleichmässige Wellenlinie zu erkennen giebt, deren Enden sich spiralig einrollen und in deren Einziehungen (dem Wellenthal) den Endeinrollungen genau entsprechende, in eine Blüte auslaufende, rückläufige Spirallinien ansetzen, ist aus dem Codex aureus übernommen. Wir dürfen also sagen, dass hier ein Motiv aus dem Codex aureus in den Motivenschatz der Regensburger Schule übergegangen ist und bereits jetzt von einem wirklich schulbildenden Einfluss der karolingischen Prachthandschrift sprechen. Auch die Einfassung goldener Linien mit weissen statt den üblichen Minium-Rändern stammt wohl aus dieser Quelle. Die immerhin seltene Grundierung der Initialfläche in Silber, obgleich die Initialen selbst nicht in Farbe, sondern in Gold und Silber ausgeführt sind, ist zwar nicht im Codex aureus und wohl überhaupt nicht in karolingischer Zeit zu belegen, wurde aber, wie spätere Denkmäler beweisen, in der Regensburger Schule heimisch.

Es wäre gewiss leichtsinnig, ohne die uns erhaltenen äusseren Quellen nur aus dem ornamentalen Kunstcharakter das Wolfgangsakramentar als Regensburger Arbeit zu bestimmen, aber es war uns doch wichtig, die Dinge hervorzuheben, durch die seine Einreihung in die Schule jedenfalls möglich wird. Mit völliger Sicherheit dürfen wir dagegen behaupten, dass jenes eigenartige Zierblatt (Bl. 14) vor dem Anfang des Kanon, das wir oben beschrieben haben, in seiner Eigenart für den Geist der jetzt entstehenden Regensburger Schule von geradezu überraschend charakteristischer Bedeutung ist. Wir begegnen hier jenem System ineinander gestellter und sich durchbrechender Rahmenbildungen, die selbst einen fast ornamentalen Charakter tragen und die die Gesamtfläche der Seite in einzelne Felder zerlegen, die zur Aufnahme einer bildlichen Darstellung, wie eines Begriffes, eines Wortes, eines dogmatischen Satzes bestimmt sind. Diese „Darstellung" selbst ist hier nichts als das Monogramm Christi. Dieses früheste Symbol der altchristlichen Kunst, das der eigentliche Vorläufer des Kreuzes ist, finden wir hier, genau an der Stelle — zu Beginn des Messkanon —, die sonst regelmässig mit der Darstellung des am Kreuze hängenden Erlösers geschmückt ist;*) wir sehen also hier ein begriffliches Symbol statt der realen Erscheinung. Hiermit ist aber etwas ausgesprochen, was einen geistigen Grundcharakterzug der Regensburger Schule auszumachen bestimmt ist, gleichsam ein unbewusstes Programm dessen, was sie bald in einem bewussten, stolzen Kunstwerk zum Ausdruck bringt und worin sie den übrigen deutschen Schulen, vielleicht der gesamten Malerei ihrer Zeit, als grundverschieden gegenübertritt: Dieses bescheidene Blatt ist der Vorläufer der reichen und komplizierten Darstellungen des Evangelien-Codex der Uta von Niedermünster. — Das eigene Vorbild für das formale Schema dieses Blattes bietet sich aberauch hier wieder im Codex aureus. Die innere Umrahmung des signum Christi ist dieselbe, die wir aus dem Majestas-Bilde dieser Handschrift entnommen, im Romwaldbilde um die Figur Romwalds mit den Personifikationen der Tugenden fanden. Die ganze Anlage der Seite ist aber den symbolischen Zierbildern am Anfang der einzelnen Evangelien des Codex aureus inhaltlich und formal verwandt.

Das Kreuzsymbol, in dieser Weise im Mittelpunkt einer Darstellung stehend, ist mir in der gesamten Kunst dieser Zeit nur ganz selten begegnet, und ich darf es jedenfalls für die zeitgenössische Malerei und Plastik in Deutschland als eine vielleicht nicht alleinstehende, aber sicher nur sporadisch erscheinende Ausnahme hinstellen. Dieses Auftreten der beliebtesten und häufigsten altchristlichen Kunstvorstellung muss meines Erachtens auf italienische Einflüsse, auf die durch die Politik der Ottonen gegebene Verbindung mit Italien zurückgeführt werden. Wir erinnern uns: Wolfgang selbst hatte in der Schule des diese Beziehungen so deutlich kennzeichnenden Stefan von Novara, der von Pavia nach Würzburg berufen war, studiert.**)

Wenn wir so eine Einwirkung der „italienischen Beziehungen" auf die Miniaturmalerei der ottonischen Epoche annehmen, sind es allerdings nicht die zeitgenössischen Denkmäler Italiens, von denen wir diesen Einfluss ausgehen lassen wollen; denn die italienische Malerei dieser Zeit steht (qualitativ und quantitativ) wenigstens in ihrer Gesamtheit, abgesehen von den unter unmittelbarem byzantinischen Einfluss arbeitenden oder nicht allzusehr durch die Ungunst der Verhältnisse bedrückten Klöster, auf einer zu unvollkommenen Stufe, um auf die so blühende und sich organisch entwickelnde nordische Kunst einen all-

*) Es genügt hierfür, auf A. Springer, der Bilderschmuck in den Sakramentarien des frühen Mittelalters, Abhandl. d. K. sächs. Gesellsch. der Wissenschaften, phil.-hist. Cl. XI, 1889 und Ebner a. a. O., Kapitel V, 2 [illegible].

**) Othlonis Vita s. Wolfkangi. cap. 4. M. G. SS. IX, 528. Von dem anderen italienischen Gelehrten, Gunzo von Novara, den Otto der Grosse selbst mit vieler Mühe bewogen hatte, nach Deutschland zu kommen, wissen wir, dass er seine stattliche Bibliothek (pene centum volumina!) mitgebracht hat. S. Dümmler, Otto d. Grosse, p. 203. Künstlerisch ausgestattete liturgische Gebrauchsbücher, wie sie die zeitgenössische Kunst fast ausschliesslich produzierte, dürfen wir darunter kaum erwarten. Wohl aber mag manche kostbare antike oder altchristliche Handschrift, die aus antiquarischem Interesse gesammelt wurde, unter ihnen bewahrt worden sein.

gemeinen Einfluss zu gewinnen.* Statt dessen glaube ich bestimmt, dass die italienischen Beziehungen wichtig waren als Vermittler der Kenntnis altchristlicher Kunstwerke. Auch die um diese Zeit unerhörten Umfang annehmende Reliquiensucht, die ihre Befriedigung, abgesehen von „frommen Diebstählen" auf friedlichen Wallfahrten und kriegerischen Römerzügen, hauptsächlich durch italienische Reliquienhändler,**) fand, kam dem wohl sehr entgegen. Denn auch Handschriften, — besonders sind es Evangelienbücher — waren als Reliquien sehr geschätzt. Dass irgend ein alter Codex von diesem oder jenem Heiligen benutzt oder gar geschrieben sei, liess sich ja leicht behaupten, und wer auf den Reliquienerwerb ausging, mochte es wohl gerne glauben, was die italienischen Händler ihm versicherten!***) Thatsache ist, dass wir die Malerei der ottonisch-heinricischen Periode nur unter dem Einfluss einer Rezeption altchristlicher Bilderhandschriften verstehen können. Und dies gilt weniger für die Ikonographie, die doch eine im wesentlichen stabile Entwicklung aufweist, sondern für viel mehr, — für den eigentlich ästhetischen Charakter dieser Kunst. Jene neue Richtung, die uns jetzt im Westen Deutschlands in den grossen Centren der Trierer Gegend und in Reichenau begegnet, zu der vor allem auch die

*) Im Unterschied von Mittelitalien hat sich in der nordalpinen Malerei in Italien eine ständigere Tradition erhalten zu haben als in Deutschland, und hier ist uns auch ein beachtenswerter Fall einer unmittelbaren zeitgenössischen Einwirkung überliefert in der merkwürdigen Persönlichkeit des Malers Johannes, eines Italieners, den Otto III. aus Italien gebracht hatte zur Ausschmückung der Wände des Aachener Domes, und der dann nach Gottschalk [illegible] berufen wurde, die Chorschranken des unter seinem Einfluss gegründeten Jakobsklosters (nach 1016) mit Fresken schmückte. Von den Werken ist leider nichts auf uns gekommen; letztere erscheinen bereits in der vita Balderici (cap. 13) als verfallen. S. Jahrbücher der deutschen Geschichte, Heinrich II., II, 196.

**) Bekannt ist bereits im IX. Jahrhundert jener Felix, (cui) erat consuetudo per diversas vagari provincias ad sanctorum reliquias ubicunque potuit furari, quaestus causa! Translatio S. Severi, Act. Sanct. Boll., Febr. I, 90. Er hatte zu Deutschland und besonders Bayern (Ludwig den Deutschen) Beziehung. S. Dümmler, Gesch. d. Ostfränk. Reichs, I, 858. — Als Nachrichten von Handschriftenerwerbungen in Italien aus dieser Zeit erwähne ich folgende: Als Bischof Othwin von Hildesheim 962 mit Otto d. Gr. in Italien war, benutzte er seinen Aufenthalt in Pavia nicht nur zu der Entwendung der kostbarsten Reliquien der Stadt, der Gebeine des Heiligen Epifanius, sondern brachte auch eine reiche Bibliothek zusammen, deren anregender Einfluss in der Hildesheimer Schule ausdrücklich gerühmt wird: translatio S. Epiph. cap. 2 . . . librorum . . . tantam convexit copiam, ut qui illorum penuria ante torpebant otio, frequenti nunc studii caleant negotio. Die Hildesheimer Schule sollte sich dieses Bücherschatzes nicht lange freuen, nach etwa 50 Jahren, am 21. I. 1013, verbrannte in einer Feuersbrunst die inexplicabilis et inrecuperabilis copia librorum . . . cum preciosissimo missali ornamento. Annal. Hildesh. 1013. S. Dümmler, Otto d. Grosse, p. 344, Anm. 1. — Als Bischof Dietrich von Metz 970 den Kaiser nach Italien begleitete, erwarb er die hinterlassenen Werke des Bischofs Liudbrand von Cremona und brachte sie nach Metz. S. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen I, 346.

***) Unter den bayrischen Beständen ist das Evangelienbuch des heiligen Corbinian bekannt: Clm. 6224, Cim. 13, eine sicher italienische Handschrift des VI. (VII.?) Jahrh. Verschollen ist das „Psalterium des heiligen Rupert", das in St. Peter-Salzburg im vorigen Jahrhundert noch gesehen wurde, z. B. von Pez, ler. ethes I, diss. isag. p. VIII erwähnt

Arbeiten der Vögeschen Schule gehören, ist nur hieraus zu verstehen. Die lichten, luftigen Bildgründe, die Art der Gruppierung und der Bewegung, das Hervortreten der weissen und brandig-roten Töne, die impressionistische Gesamtanlage gehen nicht etwa auf die in manchem verwandten Bestrebungen der karolingischen Renaissanceschulen zurück, sondern finden ihren nächsten Vergleichspunkt in Handschriften wie die Quedlinburger Itala-Fragmente und der Vergil der Vaticana.*) Gerade für das Hauptdenkmal dieser neuen Richtung, für den Codex Egberti, kann dies nicht verkannt werden. Für den Charakter der zwei grossen gegensätzlichen Strömungen, die sich jetzt innerhalb der deutschen Malerei vorbereiten, ist es ausserordentlich bezeichnend, dass jene Rezeption im Westen die eigentliche malerische Art ergriff, im Osten aber nur zur Aufnahme eines halb vergessenen inhaltlichen Symanboles führte.

II. Das Lektionar in der Bibliothek des Grafen Schonborn zu Pommersfelden.

Den Inhalt der Handschrift bilden die Lesestücke aus den Evangelien für den Gebrauch bei der Messe in der Reihenfolge des Kirchenkalenders; sie darf also auch als Evangelistar oder Perikopenbuch bezeichnet werden. Sie misst 21,9 : 17 cm und enthält 76 Bl.**) Der Einband der Handschrift ist beachtenswert: der Vorderdeckel zeigt als kunstvolles Mittelstück ein in Horn geschnittenes, wohl nicht gepresstes, Relief einer thronenden Madonna, umgeben von den Evangelistensymbolen und dem *A* und *Ω*. Als Rahmen dient ein Kreisstreifen, der den Vers eines Marienhymnus im Relief zeigt:

aula pudoris
nardus odoris
manna saporis
virgo decoris
da potioris
culmen honoris.

Der stilistische Charakter verweist die schöne Arbeit ins XIV. Jahrhundert. Vielleicht zeigte der Deckel ursprünglich an ihrer Stelle ein Elfenbeinrelief. Dagegen scheint der künstlerische Schmuck des Rückdeckels nur wenig jünger oder gleichzeitig mit der Handschrift, also vielleicht ein Überrest des Originaleinbandes zu sein. Er darf aus stilistischen Gründen keinesfalls unter das XI. Jahrhundert hinab gesetzt werden. Die ganze Fläche des

*) Beide Denkmäler liegen jetzt in musterhafter Publikation vor, jene von Victor Schultze 1898 herausgegeben, dieser als erster Band der Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi iussu Leonis p. XIII. consilio et opere curatorum bibliothecae vaticanae. Romae, Ex officina Danesi, 1899. Volumen I: Fragmenta et picturae vergiliana codicis vaticani 3225 phototypice expressa.

**) Die Handschrift ist nicht foliiert; ich zitiere nach eigener Zählung, wobei das erste, nur mit Urkunden beschriebene Blatt vor dem Text nicht mitgezählt ist.

Deckels ist mit einem gut erhaltenen gelben Seidendamastgewebe, etwas körniger Art überspannt. Auf dieses sind den Rändern des Deckels entlang schmale vergoldete Kupferstreifen aufgenagelt, deren Ecken durch ebensolche diagonal verbunden sind. In der Mitte steht eine kreisrunde Scheibe (6,1 cm. diam.) im gleichen Material, welche in sehr gewandter, scharf eingeschnittener Zeichnung einen Engel in halber Figur, ein wenig nach rechts gewandt, das gescheitelte Haar in Strähnen herabfallend, nimbiert und mit ausgebreiteten Flügeln zeigt, der in beiden unter einem Tuch verborgenen Händen ein geschlossenes Buch trägt. Die Darstellung erscheint durchaus als die eines Mathäussymboles und aus einem Majestasbilde entnommen. Um dieses Mittelstück herum sind in die durch die Diagonalstreifen gebildeten Felder je zwei Rosetten in der einfachen Form des Sechsblattes auf den Seidenstoff aufgeheftet.*)

Die Handschrift selbst ist in einer schönen, mittelgrossen, einheitlichen, geläufigen Minuskel durchgängig in Gold geschrieben. Die Ausstattung selbst ist aber eine denkbar einfache und zeigt, von zwei Zierseiten am Anfang abgesehen,**) weder bildlichen noch künstlerischen Initialschmuck. Nur die Überschriften zu den Perikopen sind statt in der üblichen Minuskel in Unziale geschrieben und die Anfangsbuchstaben in einfacher, ebenfalls goldener Kapitale gegeben. Farben zur Grundierung der Überschriftzeile oder der vom Kapitalbuchstaben umschriebenen Fläche sind nicht verwandt. Die Schriftfläche misst 14,5 : 11 cm.

Der Text bietet wenig Charakteristisches. Der Lauf der Perikopen beginnt in üblicher Weise mit der Weihnachtsvigil und endigt im Proprium mit dem Sonnabend der letzten Adventswoche; die Perikopen selbst drucken wir im Anhang ab.*) Die Heiligenfeste sind nur in ganz geringer Anzahl berücksichtigt und zwischen die Sonntage verteilt. Merkwürdig ist, dass die wenigen missae diversae nicht in einer Reihe gegeben sind, sondern dass drei von ihnen (in die belli, pro sterilitate pluviae, pro ubertate pluviae Bl. 63—64) vor, die übrigen (pro iter agentibus, pro infirmis, pro defunctis Bl. 71—72) nach dem Commune sanctorum (Bl. 64b—71) stehen. Beachtenswert ist ferner, dass die Gründonnerstagslektion vergessen ist, aber von der Hand des Schreibers noch am Ende des Textes (Bl. 72b feria V. in caena domini) nachgetragen wurde. Zwischen Bl. 55b und 56 fehlen zwei Blätter, — das Mittelstück der betreffenden Lage, sodass die Perikope des sechsten Sonntages nach Laurentius mitten im Text mit Bl. 55b abbricht, und auf der nun folgenden Seite bereits der zweite Sonntag nach Michael beginnt. Das ist wichtig, weil in diesem verlorenen Stück der Emmeramstag (21. Sept.) stehen müsste, wenn er überhaupt eine Berücksichtigung in der Handschrift gefunden hätte. In der Bezeichnung der Sonntage selbst ist das Schwanken zwischen dem jüngeren System, welches die Sonntage von Pfingsten bis zum Advent in laufender Zahl durchzählt und dem älteren, welches diesen langen Abschnitt meist in Untergruppen zerlegt,**) bemerkbar. So stellt sich folgendes eigentümliches Bild dar:

dominica	I—VI	post octav.	Pentecost.
„	I—V	„	Apostolorum
„	XII, XIII	„	Pentecost.
„	III—VI	„	Laurentium
	Lücke		
„	II. III	post sc.	Archangelum
„	XXII—XXIV	post oct.	Pentecost.

Der Text der Handschrift bietet uns demnach nichts, was für die Geschichte der Entstehung und der weiteren Schicksale der Handschrift eine Auskunft giebt. Umsomehr erfahren wir aber aus den zahlreichen Einträgen, die wir zu Beginn und Schluss der Handschrift finden. Der wichtigste und älteste von diesen ist das Bücherverzeichnis der Bibliothek von St. Emmeram aus der Zeit des Romwald, das uns unter der Überschrift: Incipit abbreviatio librorum sci XXXXX (Rasur) quae tempore Ramwoldi abb. facta est

Silberplatten ausgeführt, findet sich auf dem Rückdeckel von Mp. theol. fol. 86 der Universitätsbibliothek Würzburg. Das Mathäussymbol dieses Einbandes stimmt bis in die Kleinigkeiten genau mit unserer Platte, obgleich die Würzburger Arbeit bereits ins XII. Jahrh. gehört. Wir haben es hier mit einer ganz ausgeprägten, verbreiteten Technik des Goldschmiedehandwerks zuthun, die, wie äussere Hinweise und stilistische Beziehungen ergeben, auch in Bayern und Franken ansässig war. Als Arbeiten gerade dieser Gegend nenne ich, unter Umgehung zahlreicher übriger, ausser den genannten, die Rückdeckel von Clm. 4456, Cim. 60, Clm. 4452, Cim. 57. (S. B. Riehl, Die bayrische Kleinplastik der fruhromanischen Periode. Sonderabdr. aus Forschungen zur Kultur- und Litteraturgeschichte Bayerns, 1894, p. 12), den Tragaltar aus Watterbach in Franken im Nationalmuseum München (Kat. V. [illegible] Spitzer, Orfevrerie religieuse Nr. 2, pl. II. Gazette archeologique XIV, 1889, pl. 23 f. S. Voge, Malerschule, p. 120, Anm. 1), den Vorderdeckel des Codex 2097 im Czartoryski-Museum zu Krakau (jetzt auf einer altrussischen Evangelienhandschrift des XVI. Jahrh.). Die Arbeiten sind teils in reinem Gold, teils in vergoldetem Kupfer oder Silber ausgeführt. Die hier angeführten Arbeiten weisen in erster Linie auf Regensburg und Bamberg als Entstehungsort. Eine Arbeit dieser Technik, die einer anderen Schule angehört, der Einband des Codex diplomatarius von Prum (Trier Stadtbibl., Cod. 1709) hat eine eingehende Behandlung gefunden von Thausing und Foltz in den Mitteil. d. Inst. f. österr. Geschichtsforsch. I, 1880, 95 f. Die Verfasser weisen darauf hin, dass hier dieselbe Metalltechnik vorliegt, die nachmals zum Kupferstich führte, sind aber im Irrtum, wenn sie dieses Denkmal, das bereits dem XII. Jahrh. angehört, als allen anderen Beispielen vorausgehend bezeichnen. Die von uns genannten sudostdeutschen Arbeiten, mit Ausnahme der Wurzburger, gehören alle dem XI. Jahrh. und grösstenteils dem Beginn desselben an. Die Technik der hier vorliegenden Arbeiten ist genau von Theofilus (Sched. div. art. III, cap. 71, Ed. Ilg., p. 280) beschrieben. Dass die Kupfervergoldung häufig angewandt wurde, beweist ausser den Denkmälern ihre zahlreiche Erwähnung in mittelalterlichen Schatzverzeichnissen.

** Abb. Taf. I.

*) S. u. Anh. I c, Kol. VII und Anh. III, Kol. V.

**) Die Frage nach dem Alter der üblichen Modi der Sonntagsbezeichnung ist nicht so einfach, wie man annimmt. Man scheint es stets übersehen zu haben, dass bereits im Godesscalc-Evangeliar (781—783), also etwa 200 Jahre früher, als man meist annimmt, die Sonntage [illegible] XXV [illegible] Pfingsten durchgezählt sind.

hier erhalten ist.*) Die Handschrift muss also während der Abtzeit Romwalds in St. Emmeram bereits fertig vorgelegen haben. Die übrigen Einträge gehen nicht über das Jahr 1281 zurück und beziehen sich alle auf das Michaelskloster in Bamberg.**) Die Handschrift muss also von St. Emmeram nach Bamberg gekommen sein — vielleicht bereits wie andere Regensburger Handschriften als Schenkung Heinrichs II. an den Bamberger Dom und von diesem dann an das Michaelskloster — oder aber in einer späteren Zeit auf irgend welchem Wege. Weiter lässt sich aus der Handschrift für ihre Geschichte nichts entnehmen, und die Behauptung Lamprechts einer Herkunft aus Prüm muss auf einem Irrtum beruhen.***)

Durch den Romwald-Katalog ist uns ein wichtiger Hinweis auf das Emmeramkloster gegeben, sicher muss sie zu seiner Zeit dort gelegen haben. Wir stehen vor der Frage: Ist sie auch dort entstanden und wann ist sie entstanden? Bethmann und Lamprecht, die allein eine Datierung der Handschrift geben, setzten ihre Entstehung noch ins IX. Jahrhundert, beide wohl aus paläographischen Gründen, die aber hier besonders schwankend werden, da die Handschrift in Goldschrift geschrieben ist. Mir scheint die Schrift durchaus nicht viel jünger zu sein, als die des doch sicher auf den Ausgang des X. Jahrhunderts datierten Romwald-Kataloges, und auch aus paläographischen Gründen die Entstehung des eigentlichen Textes in der Zeit Romwalds jedenfalls möglich. Ganz sicher darf ich aber behaupten, dass der künstlerische Schmuck der Handschrift ganz deutlich auf seine Zeit und auf Regensburg als Entstehungsort weist. Dass dieser aber etwa nachträglich zugefügt sei, ist nicht anzunehmen, da die zweite der Zierseiten bereits den Anfang des Textes auf der Rektoseite enthält, der auf der Versoseite desselben Blattes unmittelbar durch den nun beginnenden fortlaufenden Text [illegible] wird. Ich nehme also die ganze Handschrift als Leistung der Emmeramer Schreibstube der Zeit Romwalds in Anspruch, denn auch ihr liturgischer Charakter deutet in seinen Mischformen gerade auf diese Zeit.

Den künstlerischen Schmuck der Handschrift bilden zwei Zierseiten, die sich vor dem Texte befinden, — beide wie im Codex aureus den vollen Umfang der Seite einnehmend, ohne auch nur einen schmalen Streif des Pergamentes am Rande leer zu lassen. Als das Buch beim Einband seinen Schnitt erhielt, ist deshalb an den Seitenrändern ein wenig verloren gegangen.

Auf der ersten Seite (Bl. 1 b) ist nun der eigentliche Titel der Handschrift und die Überschrift der ersten Perikope gegeben: incipiunt lectiones evangeliorum per totum anni circulum. in vigilia natalis domini. evangelium secundum Mathaeum. in illo tempore. Auf der zweiten (Bl. 2) die ersten Worte dieser Perikope cum esset desponsata. Beide Seiten sind von einem Maeanderband gerahmt, das in nur zwei Farben (Gold und schieferiges Blaugrau) auf einem tintig braunen Grunde steht. Beidemal macht der Lauf des Maeanders in den Ecken einem quadratischen Ornamentfelde Platz, ganz so wie wir es im Bilde des Romwald, gerade im Unterschied zu dem einzigen originalen Maeanderrahmen des Codex aureus, gesehen haben. Die beiden Rahmen in unserem Codex sind fast gleich gebildet: die einzigen Unterschiede sind die, dass auf Bl. 1 b der Maeander in fortlaufender, auf Bl. 2 in rückläufiger Bewegung geht, dass die hervortretenden Stellen des braunen Grundes auf jenem mit einem stark hervortretenden weissen, auf diesem mit einem trüberen gelben Dreipunktmuster (. ˙ .) besetzt sind, dass die goldenen Blätter der Eckfelder bei dem ersten auf purpurnem, bei dem zweiten auf ziegelrotem Grunde stehen! In auffälliger Verschiedenheit voneinander sind aber die beiden Zierseiten in allem übrigen behandelt, obgleich die Aufgabe, die dem Künstler gestellt war, in beiden die gleiche ist; das ist beachtenswert, denn wir beobachten, dass i. A. in den Handschriften dieser Zeiten einander entsprechende Seiten auch künstlerisch gleichartig ausgestattet sind. Der Grund der ersten, eigentlichen Titelseite ist ein mattglänzendes Gold, auf welchem die Schrift gleichmässig zeilenweis verteilt ist. Den Charakter der Buchstaben dürfen wir als geschmackvolle Zierkapitale bezeichnen. Der Körper der Buchstaben ist in der blaugrauen Schieferfarbe gegeben, die im Rahmen bereits Verwendung fand; die Ränder sind mit blassem Minium umzogen und mit weissen Punktreihen besetzt. Sie gewinnen ein künstlerisches Aussehen allein durch die ornamentale Führung der Kontur, die an geeigneten Stellen den Buchstabenkörper zu kleinen blattartigen Formen erweitert. Von einem Ubergang zu selbständigen ornamentalen Formen (Rankenwerk oder Geriemsel) ist keine Rede. Eine Geschichte dieser Art Zierbuchstaben kann hier nicht versucht werden; ich wage auch nicht anzugeben, worin eine Eigenart der hier vor-

*) Zitiert [illegible] Handschriften von Bethmann im Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde IX, 534. Darauf vollständig abgedruckt von Jaffe in M. G. S. S. XVII, 567 und hiernach bei Becker, Catalogi etc., Nr. 42, p. 127. Erwähnt in Jahrbücher der deutschen Geschichte. Heinrich II, I, 119. Th. Gottlieb, Über mittelalterliche Bibliotheken, Nr. 169, p. 67. Der Herausgeber des Kataloges in den Monumenta versichert, nach einer chemischen Bearbeitung der Rasurstelle ***Emmerammi*** gelesen zu haben. Das Wort war aber, als ich die Handschrift sah, wieder verschwunden. Ein Zweifel ist schon deshalb nicht gestattet, da Schenkungen des Lougangpert, die der Katalog erwähnt, thatsächlich in St. Emmeram nach- [illegible] S. 22.

**) S. Bethmann, a. a. O.

***) K. Lamprecht, Initialornamentik des VIII. bis XIII. Jahrhunderts. Leipzig 1882, p. 27. L. zählt die Handschrift als Nr. 19 in seinem Verzeichnis der kunsthistorisch wichtigen Handschriften am Rhein auf. Er äussert sich aber unklar genug: „Ende IX. Jahrh. [! Lektionar. Wahrscheinlich [!] aus Prüm, später als Abt Romwald [!], dann in S. Michael Bamberg." Weiterhin: „Genauere Beschreibung, aber ohne den Prümer Nachweis [!], von Bethmann." — Aus Lamprecht ging dann die Prümer Herkunft, allerdings mit ? versehen, in Vöges Malerschule über, der die Handschrift, p. 8, Anm. kurz erwähnt. Dies sind die einzigen Erwähnungen der Handschrift in der kunstgeschichtlichen Litteratur, die mir bekannt wurden. Vöge zitiert noch Serapeum VI, 17 ff.; doch habe ich an dieser Stelle nichts über die Handschrift gefunden.

liegenden zu suchen wäre. Dass die Punktierung der Ränder in letzter Quelle auf sehr alte, irische Dinge zurückgeht, darf wohl als sicher gelten. Die hervorspringende künstlerische Eigenart der Seite liegt in etwas anderem: wir finden hier wieder die ganze Grundfläche durch eine Reihe rhombischer und kreisförmiger Gebilde in zahlreiche, symmetrisch sich entsprechende Teilflächen zerlegt, die aber hier nicht zur Aufnahme einzelner Darstellungen, etwa der einzelnen Satzkörper, dienen, sondern nur in der Vorliebe für derartige Gestaltung ihre Berechtigung finden: die Schrift ist gleichmässig über die ganze Seite hin verteilt, ohne diese ornamentale Einteilung zu beachten. Rahmenartige Streifen überziehen die gesamte Fläche und heben sich als purpurfarbene Bänder (violettrosa) mit ihren hellgelben, schwarzpunktierten und miniumumzogenen Rändern scharf vom Goldgrunde ab.*)

Es liegt hier dieselbe Neigung vor, die wir im Bilde des Romwald und im Kanonbilde des Wolfgang-Sakramentars hervorgehoben haben, und hier wie dort geht sie auf den Einfluss des Codex aureus zurück.**) Wir finden hier aber bereits eine so systematische Vielgestaltigkeit, dass alles bisherige dem gegenüber zurücktritt, und wir in der dekorativen Anlage des Blattes die unmittelbare formale Grundlage für die späteren komplizierten Bildcyklen des eigentlich scholastischen Ideenkreises ausgesprochen sehen. Denken wir uns das System der Feldereinteilung ganz so wie es hier vorliegt, mit einander entsprechenden bildlichen Darstellungen versehen, so haben wir das, was uns in dem ganz einzig dastehenden Uta-Evangeliar von Niedermünster entgegentreten wird. Dass unserm primitiven Künstler die künstlerische Darstellung eines solchen Gedankenkomplexes noch fernlag, ist wohl sicher. Aber die Freude an der ornamentalen Gestaltung liegt bereits ganz in der Richtung der äusserlich sichtbaren, systematischen Gliederung, der Schaffung geometrisch, exakt sich entsprechender, gegenüberstehender Werte. Noch sind diese Werte leere Formen, freie, ornamentale, spielerische Gebilde, aber bald treten an ihrer Stelle die Gedanken- und Gefühlswerte der mittelalterlichen Weltanschauung. Hier sind es noch ungefüllte Rahmen, aber diese Rahmen sind bereits die gleichen, die in dem Kunstwerk der folgenden Generation ihren Inhalt erstarren machen: wir haben den unmittelbaren formalen, struktiven Vorläufer des Uta-Codex. Ein genauer Beweis für die Entstehung der Arbeit in der Regensburger Schule ist damit nicht gegeben; aber ein innerer, wirklich zwingender Beweis wird sich bei derartigen Arbeiten wohl überhaupt nie erbringen lassen. Aber halten wir den äusseren Hinweis des Romwald-Eintrages zusammen mit der Thatsache, dass das Eigenartige in der Dekoration dieser Handschrift sich ungezwungen zwischen den Anfangs- und Endpunkt der selbständigen Entwicklung der Regensburger Buchmalerei, als angeregt vom Codex aureus und als Vorstufe zum Uta-Evangeliar einreiht, so müssen wir doch diese allgemeine Betrachtung an Beweises statt ansehen. Es ist möglich, dass man auch an einem anderen Orte auf ähnliche Dinge hätte kommen können, vielleicht unter dem Einfluss eines ähnlichen Werkes, wie der Codex aureus; aber selbst wenn der Ausgangspunkt gegeben, so wäre da doch noch der Endpunkt zu suchen! In Regensburg aber haben wir diesen Endpunkt im Uta-Evangeliar erhalten und finden, wie wir sehen werden, selbst noch in der Epoche, der dieser angehört, das Vorbild in Wirksamkeit, das wir als Ausgangspunkt bezeichneten. Und thatsächlich vermag ich kein anderes Denkmal nachzuweisen, das etwa mit dem „Lektionar von St. Emmeram" in Zusammenhang zu bringen wäre und zur Annahme einer Entstehung an anderem Orte veranlassen könnte. Man wird sich der Eigenart des hier vorliegenden dekorativen Systemes bewusst, wenn man bedenkt, dass in allen, wenigstens mir bekannten, anderen Schulen der Zeit, wenn die Pracht des einfachen goldenen, purpurnen oder farbigen Grundes nicht genügte, wenn man die Einfachheit des ungefärbten schönen Pergamentgrundes nicht wollte, wenn man des lebendigen Gewimmels von Ranken und Flechtwerk überdrüssig war, — dass man in den Zierseiten dieser Zeit da stets nur zu dem einen Schmucke griff, zu der Nachahmung eines kostbar gewebten Stoffes!

Waren auf dem soeben beschriebenen Blatte die Zierbuchstaben durchaus einzeln und für sich stehend gegeben, so treten sie uns auf der nun folgenden Seite zu kunstvollen, nur schwer lesbaren Ligaturen verbunden entgegen. Durch sie hindurch zieht sich ein Rankengeschlinge, welches als eigentlicher Schmuck die Fläche der ganzen Seite einnimmt. Buchstaben und Ranken sind gleichmässig in Gold gegeben, ohne die Anwendung von Farben zur Belebung der Blüten und Blattabzweigungen. Nur wo die Abzweigungen der kleineren Ranken vom eigentlichen Stamm abgehen und ihre Linien aufeinanderstossen, finden wir eine eigenartige, halbmondförmige Klammer in schwarzblauer Farbe, mit Minium konturiert. An dieser Stelle finden sich in anderen Schulen in der Regel breitere schnallenähnliche Gebilde, die wie mit Nägeln auf den Ranken befestigt erscheinen und die hier gar nicht vorkommen. Für den künstlerischen Charakter des Rankenwerks, für die Art seines Laufes und sein Verhältnis zum Initialkörper trifft durchaus das zu, was wir als charakteristisch für die Ornamentik des Wolfgangsakramentars hervorgehoben haben. Hier wie dort entwickelt sich die Ranke nicht eigentlich aus dem Buchstabenkörper, sondern steht in einem hier noch

schrift finde ich in dem Lucaszierblatt (Bl. 87) einer Evangelienhandschrift

**) Es handelt sich hier natürlich nicht etwa um eine Kopie aus dem Codex aureus; es ist nur sicher, dass die dekorative Anlage der Zierblätter dieser Handschrift auf den Künstler unseres Codex eingewirkt und gewiss auch die ausgesprochene Vorliebe für derartige Dinge in den Regensburger Werkstätten erzeugt hat. Für die betr. Seite unseres Lektionars ist besonders das Markus-Zierblatt des Codex aureus (Bl. 46 b) zu vergleichen.

ausgebildeteren struktiven Gegensatz zu diesem. Hier wie dort finden wir die Neigung zu sehr regelmässigen Kreislinien, S-förmig in ihrem gesamten Verlauf, spiralig in den einzelnen Einrollungen. Gerade hierin liegt der Unterschied der hier vorliegenden Weise zu den mehr gebrochenen Systemen der Trierer Gegend, während ihr luftiges, klares Hervortreten vom Grunde ihre Eigenart gegenüber der alemannischen Ornamentik ausmacht. Auch die eigentlich substanzielle Form der Ranke stimmt mit der des Wolfgangsakramentars. Es ist dasselbe schmale, schlanke, rhytmisch bewegte Band, das keinen wirklich pflanzlichen Charakter zeigt, trotz der blattartigen kurzen Schösslinge, zu denen sich seine Kontur in ziemlich regelmässigen Abständen ab und zu erweitert.*)

*) [illegible] einander gereiht erscheinen, ist ein weiterer Hauptunterschied gegenüber der alemannischen Ornamentik.

In beiden Handschriften finden sich stärker ausgebildete Pflanzenformen nur an den Endpunkten einer Rankenlinie und gestalten sich hier auch gelegentlich zu einem umfangreichen, etwas schwerfälligen, vielzackigen Blatt; ganz ähnlich wie hier fanden wir es auch im Präfationszeichen des Wolfgangsakramentars.

Das zeitliche Verhältnis der beiden Handschriften zueinander aus den ornamentalen Formen zu bestimmen, glaube ich bei dem Fehlen einer selbständigen Untersuchung der mittelalterlichen Ornamentik nicht wagen zu dürfen. Es scheint, dass die Ornamentik des Wolfgangsakramentars der Art und Weise der späteren Regensburger Handschriften näher steht, als die des Romwaldlektionars. Sicher darf ich aber behaupten, dass auch der ornamentale Charakter, der uns in dieser Handschrift entgegentritt, der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts und nicht, wie man behauptet hat, dem IX. angehört.

III.

Das Regelbuch von Niedermünster.

In der königlichen Bibliothek zu Bamberg liegt als Cod. Ed. II, 11 eine Handschrift, die als künstlerisches und historisches Denkmal von gleicher Wichtigkeit ist. Ihren Inhalt bilden die zwei Werke, die das eigentliche Gesetzbuch des klösterlichen Lebens sind, die regula Sancti Benedicti und die Schrift des Caesarius von Arles, die für die Frauenklöster dieselbe Bedeutung hat, wie jene für das gesamte Mönchstum, die regula sanctarum monacharum.

Für die Aufeinanderfolge der Texte im Einzelnen, die Masse und die Art des schmucklosen neueren Einbandes verweise ich auf den „Katalog der Handschriften der kgl. Bibliothek zu Bamberg" I, 1, 1895 von Fr. Leitschuh p. 292 f., Nr. 142. An weiterer Litteratur wurde mir bekannt: Jaeck, Vollständige Beschreibung d. ö. Bibliothek zu Bamberg 1831, I, p. VI, Nr. 192. Jahrbücher der deutschen Geschichte: Heinrich II, I, p. 101, 112 II, 101. Janner, a. a. O. I, p. 336, 395, 401. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen II, p. 63. Leitschuh, Führer durch d. kgl. Bibl. zu Bamberg, p. 97. In der kunstgeschichtlichen Litteratur ist die Handschrift nur kurz erwähnt von Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland I, p. 98. Sighart, a. a. O., p. 144. Vöge, Malerschule p. 9, 16.

Für die Geschichte der Handschrift erhalten wir zunächst einen ersten Hinweis durch Urkunden, die auf die leergebliebenen Seiten zwischen der Benedikt- und Caesariusregel eingetragen sind. (Bl. 59 b, 60, 61.) Diese Urkunden beziehen sich alle auf Bamberg und zwar auf seinen Heiligen Bischof Otto I. (1103—1139) und eine (Bl. 60 b) speziell auf den Abt des Michaelklosters Hermann, der von Otto selbst noch eingesetzt wurde. Die Handschrift, die nach Schrift und Bildcharakter dem ausgehenden X. Jahrhundert angehört, muss also im XII. Jahrhundert spätestens im Michaelkloster zu Bamberg gelegen haben. Dass sie nicht dort entstanden ist, erfahren wir aus dem Inhalt ihrer künstlerischen Ausstattung, mit deren Beschreibung wir deshalb beginnen.*)

Der Bildschmuck der Handschrift wird eröffnet mit der Darstellung eines vornehmen, weltlichen Mannes, über dessen Persönlichkeit wir in einem Gedicht, das auf der folgenden Seite in Goldschrift auf purpurnem Grunde steht, belehrt werden. Beide Seiten, die erste auf der Rückseite von Bl. 4 (15:10,9 cm), die Zierseite auf der Vorderseite von Bl. 5 bieten sich dem Auge als zusammengehörig dar. Sie bilden den eigentlichen Anfang des Codex, indem sie unmittelbar auf das vorausgeschickte Kapitelverzeichnis folgen.

Der Dargestellte ist von vorne gesehen, in ganzer Figur gegeben. Er steht auf einer niedrigen, viereckigen, silbernen Platte mit goldenem Rande vor einem teppichartig gemusterten Purpurgrund. Seine Kleidung, der ziegelrote, kurze Leibrock, die engen Hosen und die gemusterten Schuhe, über die Schultern herabfallend das kräftig-blaue Manteltuch charakterisieren ihn als weltlichen Grossen, der hohe, bis zur Erde reichende Scepterstab in der erhobenen Rechten als Fürsten. Der Nimbus soll keine Heiligkeit ausdrücken, ist ihm aber gewiss in Anbetracht frommer Verdienste erteilt worden; denn die alte Tradition des nimbierten Fürstenbildes ist in dieser Zeit, wenigstens in Deutschland, nicht mehr konventionell. Das geschlossene Buch in der Linken ist nicht schlechthin als Attribut zu betrachten, sondern drückt eine Beziehung des Dargestellten zum vorliegenden Codex aus; bereits der Inhalt der Handschrift macht es aber unwahrscheinlich, dass der Fürst der Empfänger derselben ist; er wird also wohl ihr Stifter sein. Als Empfänger aber haben wir aus dem Inhalt des Werkes ein Kloster anzunehmen und zwar, wie die Verbindung mit der Regel des Caesarius von Arles ergiebt, ein Frauenkloster.*) Dieser allgemeine Thatbestand der Stiftung einer Handschrift für ein Nonnenkloster durch fürstliche Gunst erhält eine bestimmte historische Präzisierung durch das Widmungsgedicht der folgenden Seite.

Conspicitur pictus dux nobilis atque serenus
Heinricus prestans Bavarica regna gubernans

*) S. Abb. Taf. II und III.

*) An [illegible] der Text der regula S. Benedicti weist in der Handschrift ursprünglich weibliche Formen auf. (Ausculta o filia, statt: ausculta o fili . .). Später, als die Handschrift nach Bamberg gekommen war, wurden vielfach die Maskulinformen darüber gesetzt. S. Leitschuh, Katalog, p. 293.

Progenies domne venerabilis alta Juditte,
Que spretis mundi faleris et pondere regni
Optans se frenis monachilis subdere legis
Augmentavit opes, maiores struxit et edes
Huius basilice sancte sub honore Marie,
Hoc cum velle suum raperet sors ultima rerum
Inter funereas veluti semiviva loquelas
Postulat, exorat, nimiumque petendo laborat
Expleri votum, quod vovit perficiendum.
Isthoc arripiens cordis gratulamina gaudens
Ductor prefatus ut semper ad omnia letus
Hortamenta boni, spatii mox tempore parvi
Diruit errores fictas pellendo sorores
Convocat electas Christo sponsante puellas
Ac iuxta ritum postcripti regminis actum
Vivere fulcivit rebus monitisque coegit.
Quisquis in hoc faveat, communia premia sumat
Si quis disperdat, Maria vindice solvat.

Der im Bilde dargestellte Stifter, Bayernherzog Heinrich wird verherrlicht als der energische Einführer des regulären Lebens in einem Frauenkloster Mariä, — in einem Kloster, dem bereits seine verstorbene Mutter ihre fürstliche Gunst zugewandt hatte und in dem sie selbst den Schleier nehmen wollte. Als Sohn dieser Judith ist der Dargestellte nun unzweifelhaft als Herzog Heinrich der Zänker bezeichnet, der zweite Herzog von Bayern dieses Namens.*) Das Kloster selbst aber kann, wie auch die spätere namentliche Nennung der ersten Abtissin beweist, nur das vornehmste Frauenstift der Residenz, Niedermünster in Regensburg sein.**) Es ist gewiss, dass dieses Stift schon seit langen Zeiten als eine lose religiöse Gemeinschaft bestand. Bereits Heinrichs d. Z. Vater, der Gemahl der Judith und Bruder Ottos des Grossen, Herzog Heinrich I., hatte einen Neubau der Kirche von Niedermünster veranstaltet und wurde in dieser begraben (†955).***) Judith selbst vergrösserte den Bau, maiores struxit et aedes, und förderte das Stift bei jeder Gelegenheit.†) Als Äbtissin dürfen wir sie aber wohl nicht bezeichnen, wenn sie auch in den letzten Jahren ihres Lebens Haupt und Mitglied dieser Frauengemeinschaft war.*) Sie mag wohl selbst in dieser Stellung bestrebt gewesen sein, das klösterliche Leben in ihrer Genossenschaft einzuführen; jedenfalls starb sie, ehe sie ihren Willen durchführen konnte, und die Einführung gelang erst nach Schwierigkeiten — fictas pellendo sorores! — ihrem Sohne, offenbar unter eifrigster Teilnahme und Unterstützung Wolfgangs.**) Unsere Handschrift erscheint so als ein würdiges und sinnvolles Denkmal des glücklichen Sieges der „Reform", des Sieges dessen, was den Inhalt der Handschrift bildet, und seine künstlerische Verherrlichung. Wir wissen nicht, ob Heinrich die Handschrift in dem neuen Kloster selbst fertigen liess, oder ob er sie als Geschenk für die Frauen in St. Emmeram bestellte, wo die Reform und mit ihr ein blühendes geistiges Leben bald nach der Berufung Wolfgangs und Romwalds begonnen hatte. Es kommt auf diesen Unterschied nicht viel an, denn wir wissen, dass auch die Neu- und Wiedererrichtung der Regensburger Frauenklöster und ihres Wirkens der geistigen Obhut dieser Männer zu danken ist: Von ihnen hat Heinrich die hortamenta boni empfangen, die ihn zu ergebener Eintracht mit seinem Kaiser, und nach dem letzten Wunsche der Mutter am stärksten auch zu einer religiösen Wirksamkeit in ihrem Sinne bestimmten.

Durch diesen Zusammenhang wird uns auch eine annähernde Bestimmung der Entstehungszeit der Handschrift ermöglicht, leider keine genaue, da wir kein Datum für die Einführung der Reform in Niedermünster erhalten haben, und auch das Todesjahr der Judith, die bereits als verstorben genannt wird, uns nicht überliefert ist.***) So kann allein das Lebensschicksal Heinrichs des Zänkers einen Anhaltspunkt geben. Der Herzog kam als vierjähriger Knabe 955 zur Regierung und starb als fünfundvierzigjähriger Mann im Jahre 995. Er ist dargestellt als Mann im mittleren Lebensalter; wir wissen, dass er nach seiner Empörung gegen den Kaiser vom reichstreuen Regens-

*) Dass ist allgemein anerkannt. [illegible] mit Lenck und Wagner, nicht meinen mit E. Rieh. (Die bayerische Kleinplastik [illegible]) über Judith, den Dargestellten [illegible] Heinrich II., den Sohn des Zänkers [illegible]

**) Für die Geschichte der beiden alten Regensburger Frauenklöster, für die Gründung des neuen dritten: S. Paul, Mittelmünster, durch Wolfgang ist nat. [illegible] und Hirsch (Jahrbücher I, 12–14) [illegible]

***) S. Thietmari chronicon II, c. 25 (M. G. S. S. III, 776): huius coniunx Juditta .... corpus eiusdem in ecclesia, quam ipse in honorem sanctae Mariae .... construxit ... deposuit. Dümmler, Otto der Grosse, p. 267, Anm. 6.

†) Als sie von einer Pilgerfahrt ins heilige Land, wohl der ersten, die eine deutsche Fürstenfrau unternahm, heimkehrte, schenkte sie die mitgebrachten Reliquien [illegible] in Niedermünster. M. G. IV, 533. Lorenz, 33. Hirsch I, 121. Ferner hatte sie 973 von ihrem Schwager, Otto dem Grossen, zwei Schenkungen für das Stift erwirkt: Ried 102, 103, Mon. boica XXVIII a, 197, 199. Böhmer 402, 403. S. Jaffé I, 393.

*) Wir dürfen dies deshalb nicht, weil es bei ihren Lebzeiten noch nicht gelang, aus dem Stift eine geschlossene, reguläre Genossenschaft zu machen. Eine spätere Urkunde ihres Enkels, König Heinrichs II., vom 20 XI, 1002 sagt allerdings ... monasterium, quod div. mem. avia nostra [illegible] a fundamento [illegible] (Ried 118 Böhmer 917) aber dem steht doch das ältere Zeugnis unserer Handschrift entgegen, — ganz abgesehen von den zahlreichen Quellennachrichten, die über das Darniederliegen der klösterlichen Zucht in den Regensburger Frauenstiften zu dieser Zeit klagen. Der Eintritt Juditha in Niedermünster wird in die Jahre 773/774 gesetzt.

**) S. Othloh, M. G. IV, 534: Heinricus .... beato Wolfkango commisit tam petendo quam iubendo, ut in monasteriis puellarum supradictis [Ober- und Niedermunster] disciplinam vitae monachilis institueret. Wie sehr sich Wolfgang die Einführung einer Reform in Niedermünster angelegen sein liess, sagt auch Paulus, vita S. Erhardi. Act. Sanct. Jan. I, 537. Auch als Wolfgang in Regensburg ein neues, drittes Frauenkloster gründete, Mittelmünster-St. Paul (983), geschah es mit der ausgesprochenen Absicht, durch dieses als ein Vorbild die beiden anderen Stifte anzuregen, — cum pro his [Ober- und Niedermünster!] corrigendis frustra laboraret: Othloh, M. G. S. S. IV, 533.

***) Ihre letzte urkundliche Erwähnung i. J. 980.

burger Klerus 975 exkommuniziert wurde, seine Verherrlichung durch diesen also nicht vor seiner Rehabilitation im Jahre 985 denkbar ist. Judiths Tod ist wahrscheinlich in die Jahre 986/987 zu setzen; Wolfgang selbst († 994) scheint noch am Leben. Wir dürfen die Jahre um 990 unbedenklich als Entstehungszeit der Handschrift bezeichnen.

So, sehen wir, ist der erste künstlerische Schmuck der Handschrift der Persönlichkeit und der Darlegung der Verhältnisse gewidmet, die ihr Entstehen veranlassten. Die folgende Seite (Bl. 5b) ist bereits aus ihrem eigentlichen, objektiven Inhalt gewonnen; sie giebt die feierliche Darstellung des Verfassers der Regel, des Heiligen Benedikt (15,5:11,3). Der Heilige sitzt in regungsloser Feierlichkeit auf der gepolsterten Bank, — wie Heinrich auf dem Vorblatt, streng von vorne gesehen und starr geradeaus blickend, die Füsse auf eine Platte gesetzt. Seine Kleidung ist denkbar einfach: ein Untergewand in heller gelblicher Farbe, rot gefüttert, lang und weit, die engen Ärmel bis zum Ansatz des Handgelenks reichend; darüber das schmucklose Manteltuch in einem blassen, purpurartigen Rotbraun; die Schuhe spitz, in brauner Farbe, ohne Zierrat. Als Zeichen seiner Heiligkeit trägt er den goldenen Nimbus, als Merkmal seiner Würde das kurze, runde, goldene Pedum. Die Linke hält das auf dem Schosse aufrecht stehende, geschlossene Buch. Die Darstellung hebt sich von einem gemusterten Purpurgrunde ab, der, wie auf dem Vorbild mit einem Rahmen versehen, die eigentliche Bildfläche ausmacht.

Auf der folgenden Seite (Bl. 6) beginnt der Text mit der Vorrede Benedikts.*) Künstlerisch ausgestattet ist nur die erste Seite: sie zeigt ein grösseres Initial A und die erste Zeile — (a)usculta — in goldener Unziale auf einem moosgrünen Streifen, die folgenden drei — o filia (!) praecepta magistri, inclina aurem — zeilenweis wechselnd in goldener oder silberner Zierkapitale (capitalis rustica) auf moosgrünem oder blassblauem Grunde. Von hier ab ist der Text in einer durchgehenden Minuskel braunschwarzer Tinte geschrieben, und nur auf der ersten Seite ist eine Zeile um die andere mit einem Streifen wiederum grüner Farbe, grundiert.**) Im weiteren Verlaufe des Textes finden sich noch kleine, gute Initialen in Gold und Silber, mit Miniumkonturen, aber ohne farbige Ausfüllung des Grundes, zu Beginn der einzelnen Abschnitte.

Auf Blatt 57b endigt mit der regula Benedicti der erste Teil der Handschrift. Es folgt von gleicher Hand geschrieben die Nonnenregel des Caesarius von Arles. Die Anlage ihrer künstlerischen Ausstattung entspricht genau der der Benediktregel: an der ursprünglichen Zusammengehörigkeit beider Teile als eines ganzen ist nicht zu zweifeln.

*) [illegible] den unter Romwald geschriebenen Urkunden des Codex traditiorum von [illegible]

Der Bildschmuck wird eröffnet mit einer rein repräsentativen Darstellung, — ganz vergleichbar dem ersten Bild vor der Benediktregel: des Herzogs Heinrich. Vor einem teppichartig gemusterten, blauen Hintergrund steht in strenger Vorderansicht, starr geradeausblickend, eine Frau, deren schmucklose Tracht wohl ihre Zugehörigkeit zum geistlichen Stande ausdrücken soll. Ein unterstes Gewandstück, das bis zu den schwarzen Schuhen herabfällt und dessen lange, enge Ärmel bis zum Handgelenk reichen, ist in derselben gelben Farbe gehalten und mit demselben Rot gefüttert, wie das gleiche Stück im Bilde des Heiligen Benedikt. Über diesem liegt ein kräftig-mittelblauer Überwurf, der das Untergewand fast bis zu den Knöcheln einschliesst. Von den Schultern fällt über Rücken und Brust, die Arme einhüllend, ein Manteltuch in derselben Farbe, wie das Obergewand Benedikts. Der Kopf ist in ein Tuch gehüllt, das um den Hals geschlungen, auf den Achseln aufliegt und in demselben Blau gehalten ist, das das Mittelgewand zeigt. Wie Heinrich hält sie in der Linken ein geschlossenes Buch, die Rechte wie in feierlicher Rede vor der Brust. Das Bild ist von einem auf der Spitze stehenden Viereck gerahmt und zeigt an dessen Ecken vier kreisrunde Medaillons mit Brustbildern von Frauen, — die Köpfe wieder in Tücher gehüllt.

Über die Persönlichkeit der Dargestellten werden wir nicht im Zweifel gelassen. Ihrem Bilde folgt auf der nächsten Seite (Bl. 59) eine poetische Verherrlichung, die uns reichen Aufschluss giebt, — wiederum in derselben künstlerischen Form des Zierblattes ausgeführt, wie die entsprechenden Verse zum Bilde Heinrichs des Zänkers auf Blatt 5.

Hac epiphania splendet venerabilis Uota
Edita de Suevis natalibus inclita summis
Cunctivide patri status sub origine primi
Subditur ac vivis ipsi serviverat actis
Integritate nitens monacharum regmina gaudens.
Metropolis clare suscepit post Ratispone
Docticano matrem se dogmate finxit ibidem
Compellens plures Christo servire sorores
Quod verbis docuit, factis implere studescit
Eloquio facilis, non ullis frangitur iris.
Plaudiciis nullo stabilis plauditur homullo
Perdiscens legis postquam mandata libellis
Hunc satagens propria comitem perluxit opella
Esset ut auctor ei maneat quodcumque docendi.
Rex regum dominus spaciantis dirigat actus,
Ut valeat, vigeat, celorum regna capessat,
Huic sit vita comes, teneat per secula sedes
Quis resident sancti letantes iure perenni.

Die Dargestellte ist demnach Uta, die, aus vornehmem schwäbischen Hause stammend, als erste Äbtissin nach Niedermünster zur Durchführung der Reform berufen wurde. Das Jahr ihrer Berufung ist uns leider nicht überliefert, und für eine nähere Datierung, als wir sie bereits aus den Widmungsversen zum Bilde des Herzogs gewonnen haben, kann ihre Darstellung deshalb nicht dienen. Wäre aber

über die örtliche Bestimmung der Handschrift noch ein Zweifel erlaubt, so würde er hiermit beseitigt sein: Gewiss ist sie, die Oberin, als Vertreterin ihres Stiftes gedacht, die für dieses die Handschrift entgegengenommen hat, oder gemeinsam mit dem Herzog ihre Entstehung veranlasste.

Es folgt nun, nachdem drei Seiten freigelassen wurden, die, wie wir sahen, später mit Urkunden beschrieben wurden, in geringer Abweichung von der Anordnung des ersten Teiles die regula sanctarum monacharum, — die erste Seite ihres Textes (Bl. 62) in derselben Weise geziert wie der Anfang der Benediktregel (Bl. 6). Als Illustration ist dem Werke aber nicht wie dort das einfache Autorenbild beigegeben, sondern die Darstellung eines Vorganges, der auf der Grenze des typisch-repräsentativen und des historischen Charakters steht: „Sanctus Caesarius commendans ius monacharum." Der heilige Verfasser steht auf der linken Bildseite, in der Kontur seines Körpers wie von vorne gesehen, aber Kopf, Hände und Füsse nach rechts gewandt, vor dem dunkel saftgrünen Bildgrund. Er ist mit dem Nimbus ausgezeichnet und seine Gewandung stimmt i. a. mit der der Uta, scheint also für die geistliche Tracht der Zeit oder die Art, sie im Bilde darzustellen, bezeichnend. Sein unterstes Gewand, bis zu den Füssen reichend und mit langen, engen Ärmeln versehen, ist hellblau und wie üblich ziegelrot gefüttert. Darüber liegt ein eng anliegendes, gerade herabfallendes kürzeres Gewand bräunlichgelber Farbe, dessen weite hängende Ärmel nur wenig über den Ellbogen reichen und den Unterarm freigeben. Ein oberstes drittes Stück ist rotbraun, aber nicht wie bei Uta am Halse durch ein Heft zusammengehalten, sondern durch eine eckige Öffnung in der Mitte über den Kopf gezogen, sodass es gleichmässig von den Schultern herabfällt. Die Rechte hält der Heilige im Redegestus erhoben, die tiefer liegende Linke reicht zweien auf der rechten Bildseite harrenden Frauen ein offenes Buch, welches die vordere von ihnen, die Hände ehrfurchtsvoll in einem hellblauen Tuche verborgen, entgegennimmt. Das Buch ist als offen gedacht und zeigt in goldener Schrift auf graublauem Grunde innerhalb eines goldenen Rahmens die Aufschrift: ‚omnes unianimiter et concorditer vivite'. Die Gewandung der Frauen ist im wesentlichen der der übrigen geistlichen Personen im Codex gleich, denn es ist gewiss, dass es zwei Nonnen sind, die wir in ihnen zu sehen haben. Über einem langen, hemdartigen, bis zu den Schuhen reichenden Gewand liegt eng anliegend ein kürzeres mit weiten Ärmeln. Es fehlt der Überwurf, den der heilige Caesarius und die Äbtissin wohl als Abzeichen höherer Würde tragen. Die Köpfe sind in hellblaue Tücher gehüllt, die um den Hals geschlungen über die Schultern gelegt sind. Das Untergewand ist bei der ersten Frau sandig hellgelb, bei der zweiten hellblau, jedesmal wie üblich ziegelrot gefüttert; das Obergewand bei der ersten Frau hellviolett rosa, bei der zweiten bräunlich hellgelb.

Die künstlerische Ausstattung der Handschrift ist hiermit erschöpft. Die Anlage ihres Bildschmuckes, sein sachliches Verhältnis zum Text, ist ein denkbar klares: die Handschrift bietet als Illustrationstypus nichts besonderes. Vor jedem der beiden Werke, die den Inhalt der Handschrift bilden, befinden sich zwei Illustrationen, die eine an erster Stelle befindlich, der Verherrlichung einer Persönlichkeit gewidmet, die in einem persönlichen Verhältnis nicht zum eigentlichen Werke, sondern zu dem gegenwärtig vorliegenden Exemplare steht, — die andere bietet ein analoges Verhältnis zu dem Original, zum eigentlichen Text. Die ersten Bilder können wir als Repräsentationsbilder im engsten Sinne bezeichnen, die zweiten als Autorenbilder, obgleich wenigstens in dem einen Fall ihr Charakter nicht minder repräsentativ ist, als bei jenen. Die Sitte, das Bild des Autors dem Texte vorauszuschicken, ist seit den Tagen der Antike gang und gebe, die Darstellung einer Persönlichkeit wie des Bestellers, Schenkers oder Empfängers, bereits in karolingischen Denkmälern uns erhalten, nicht minder.*) Für das Repräsentationsbild ist hier beidemal der stehende Typus verwandt, das erste Mal im Bilde des Herzogs in einer so einfachen Weise, dass sich aus ihr keinerlei lokale oder persönliche Sonderheit erkennen lässt. Anders im Bilde der Uta. Wie sie dasteht, — in strengster Vorderansicht, die Füsse ohne Stützpunkt gleichmässig gestellt, umgeben von den vier weiblichen Medaillonbrustbildern, — das ist uns ganz so bereits im Romwaldbilde des Codex aureus begegnet. In diesem sind die vier Medaillonbildnisse durch die Beischriften als Tugenden gekennzeichnet; im Utabilde entbehren sie der Beischriften und unterscheiden sich zugleich von jenem dadurch, dass ihre Köpfe in Tücher gehüllt sind, während sie dort in weltlicherer Weise lang herabfallendes Haar umgiebt. Es sind hier wohl keine Personifikationen gemeint, sondern vier geistliche Frauen, die ihrer Hirtin zugesellt sind. Von den beiden „Autorenbildern" ist für das erste der Typus der feierlich thronenden Darstellung gewählt, der hier, wo der Dargestellte nicht blos Autor, sondern zugleich der hochverehrte Heilige ist, passender erscheint, als die Darstellung der eigentlichen Abfassung, des Schreibens oder Nachdenkens. Umständ-

*) Das bekannteste antike Beispiel des „Autorenbildes" (s. VI) ist der Vergil der Vaticana lat. 3867. (Abb. u. a. bei Beissel, Vaticanische Miniaturen, Taf. 2. S. über die Handschrift jetzt Traube in den Strena Helbigiana. Lipsiae, Teubn. 1900, p. 307 f.) Georg Thiele, De antiquorum libris pictis, Marburger Habilitationsschrift 1897, verweist p. 19 f. auf Stellen aus Seneca (de tranqu. an. IX, 7) und Martial (Epigr. XIV, 186), die bereits diese Sitte bekunden. Wenn auch nicht erhalten, dürfen wir doch auch Repräsentationsbilder jenes anderen Inhaltes (Dedikationsbilder, feierliche Darstellungen des fürstlichen Empfängers) in der Antike ebenso vorauszusetzen, wie die Autorenbilder. Denn eigentliche Dedikationsverse sind bereits aus der Zeit Theodosius II. nachgewiesen: S. Traube, Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte römischer Schriftsteller: Sitzungsberichte d. philos.-philol. und hist. Klasse der kgl. bayr. Akad. der Wissenschaften, 1891 III, 410 f. Eine grosse Reihe derartiger karolingischer Darstellungen setzt notwendig ein antikes Vorbild voraus. Vergl. z. B. als Bildtypus das Kaiserbild (Karl der Kahle) im Codex aureus von St. Emmeram mit dem des „Silberschild des Theodosius" vom Jahre 388 in Madrid (Abb. Cahier-Martin a. a. O. МАТЕРІАЛЫ ПО АРХЕОЛОГІИ РОССІИ. 1892 Lfg. II, III

licher, weniger repräsentativ und mehr vorgänglich ist das Caesariusbild. Aber auch dieses bietet als solches nichts besonderes. Zwar kann ich die Darstellung vor seinem Regelbuch und für dieses bestimmt, nicht nachweisen. Aber in ganz entsprechender Umgestaltung, statt seiner Benedikt und statt der Nonnen zwei Mönche, finden wir sie vor den meisten illustrierten Benediktregeln, geradezu als eine diesen spezifische Illustration häufiger, als das Bild des Heiligen allein. Auffallend ist vielleicht, dass in unserem Bilde Caesarius wie die Nonnen steht, während in den analogen Bildern vor der Benediktregel Benedikt sitzt, — und nur die Mönche stehen.*) Vielleicht sind die beiden Eröffnungsbilder unserer Regelhandschriften aus einem Bilde einer Benediktregel entnommen, in welchem der sitzende Benedikt unserer Handschrift (Bl. 5b) an der Stelle zu suchen wäre, wo in unserem Caesariusbilde (Bl. 65) dieser Heilige steht.

Inhaltlich und in der Art ihrer Anordnung bietet der Bildschmuck unserer Handschrift also nichts, was über das Allgemeine herausgeht. Nur für das Utabild haben wir bereits jetzt die Übereinstimmung mit dem Romwaldbilde festzustellen und im besten Falle noch die sachlich bedingte und richtige, künstlerisch freilich nicht sonderlich imponierende Umgestaltung der Caesariusdarstellung hervorzuheben, — dies letztere freilich nur, wenn sich die hier vorliegende Umarbeitung nicht noch in anderen Handschriften der Caesariusregel nachweisen lässt und in diesem Falle dem Regensburger Künstler die Umarbeit als eine eigene Leistung erspart bleiben konnte.

Eigeneres als der sachliche Inhalt des Bildschmuckes und seine Stellung im Texte bietet wenigstens teilweise sein künstlerischer Charakter. Wir sprechen da zunächst nicht von den stilistischen und technischen Dingen, deren selbständige Art unverkennbar ist, sondern nur von den allgemeineren formalen Qualitäten — vom Bildtypus.

Die Bilder sind ausnahmslos von einem breiten Rahmen umgeben, der farbiges Blattwerk auf schwarzem Grunde zeigt und nach aussen von einem goldenen, nach innen von einem silbernen, miniumumzogenen Band besetzt ist. Im Bilde des Herzogs und des heiligen Caesarius ist ein Blattmotiv einheitlich, ohne Unterbrechung durch den ganzen Rahmen hindurchgeführt, während sonst auf allen vier Seiten ein Mittelstück herausgehoben wird, sodass ein Motivwechsel zwischen diesen und den Eckstücken entsteht. Beliebt ist es, zwei Motive in halber Breite parallel laufend nebeneinander zu stellen. Die Einschiebung eines besonderen kleinen quadratischen Feldes in den Ecken des Rahmens kommt nicht vor, ebensowenig eine Belebung der Ecken nach aussen hin, durch Ansetzung ausladender Blätter oder Ornamente. Alles dies, die ornamentale Einzelform wie ihre Verwendung, bietet nichts eigentümliches. Nur in einem Falle, in den Mittelstücken des oberen und unteren Rahmenstreifs des Utabildes, wo uns statt des Blattwerkes die „Marmorierung" durch weisse Punkte und grössere, unregelmässige Goldflecke begegnet, dürfen wir etwas besonderes, regensburgisches sehen. Wir erinnern uns dieser Dekoration aus dem Romwaldbilde, — entnommen aus dem Codex aureus. Auch ist zu bemerken, dass diese Form des Rahmens mit ihrer ausgebildeten Scheidung von Füllung und Fassung in der bayrischen Malerei eine starke Bevorzugung fand vor einer anderen Form, die ich als Streifenrahmen bezeichnen möchte, — die aus der Reihung von zweien oder mehreren nebeneinander herlaufenden, schmalen, metallischen und farbigen Bändern — ohne Ornamente — besteht, während uns in den gleichzeitigen grossen westdeutschen Schulen beide Formen in gleicher Aufnahme begegnen. In noch höherem Masse ist das Fehlen der ausladenden Eckverzierung der Rahmen, die in diesen Schulen, wie in der karolingischen und byzantinischen Kunst so beliebt ist, für die südostdeutsche Buchillustration charakteristisch. Ich kenne kein Denkmal der Zeit aus dieser Gegend, in dem sie vorkommt.

Ein deutlicher ausgesprochenes Gepräge, als die Rahmendekoration giebt, zeigen uns die Bildgründe der Handschrift. Bei der rein repräsentativen Art der Darstellungen, die sich ja nur in dem einen Caesariusbilde zu der Wiedergabe eines Vorganges versteigen und die im besten Falle ein Porträt geben wollen, war es leicht von einem realen Hintergrunde, einer Landschaft oder einem Innenraum abzusehen. Statt dieser finden wir nun in allen unseren Bilden, mit Ausnahme dessen des Caesarius, einen ornamental gemusterten Grund, der ohne jede sachliche Beziehung zu dem Dargestellten sich hinter diesem, die ganze Bildfläche einnehmend, ausbreitet. Bereits im Romwaldbilde begegnete uns etwas ähnliches. Aber in diesem wirkte der Grund mehr wie die Nachahmung einer fliessenartigen Inkrustation, vielleicht einer Fussboden- oder Wandverkleidung, im Regelbuch aber handelt es sich zweifellos um die Nachahmung gemusterter Purpurstoffe.

Im Bilde des Zänkers ist der Purpurgrund hellbräunlicher Tönung, das Muster (geometrische Maeander- und Zickzackformen, die sich stets zu geschlossenen, gleichgrossen, quadratischen Gebilden schliessen) in dunklerem Braunpurpur mit reinweissen Randkonturen eingezeichnet. Im Bilde Benedikts ist der Grund durch Goldlinien in quadratische Felder geteilt, welche abwechselnd hell- und dunkelpurpurn (violettrosa und braunrotviolett) gehalten sind. Die Ornamentmotive sind in die ersteren, helleren Felder (gegenständige T-Haken) in Gold eingezeichnet, in die letzteren (spitzige Vierblätter) in abwechselnd blauer und weisser Kontur. Im Utabilde ist der Bildgrund nicht eigentlich purpurn, sondern blau und durch schwarze Linien gleichmässig in Quadrate geteilt. In diese sind in weisser Kontur ähnliche Vierblätter eingezeichnet wie im Benediktbilde, — von diesem jedoch durch eine reichere Form unterschieden: in die Mitte des Vierblattes ist eine gelbe Punktrosette, wie ein Blumenkelch eingetragen, in die Blätter selbst in weisser Zeichnung ein allerdings wenig pflanzliches Motiv: zwei Punkte übereinander zwischen zwei Stricheln!

Diese Art, einen Bildhintergrund durch einen reichen, gross gemusterten Stoff zu geben, hat seine prächtigste

*) Traube, Textgeschichte der regula S. Benedicti a. a. O., p. 109 (707) giebt ein Verzeichnis illustrierter Benediktregeln, von denen aber ausser der unsrigen nur noch eine dem X. Jahrh. angehört: die berühmte Handschrift Montecassino Cod. CLXXV. — Der Katalog Romwalds in der Pommersfeldener Handschrift erwähnt übrigens nicht weniger als 19 „regulae" freilich ohne nähere Bezeichnung; in Beckers Abdruck Nr. 211 bis 229.

Ausbildung in den luxuriösen Werken der ottonischen Schulen Südwestdeutschlands gefunden, zumal in den Centren der Trierer Gegend und in Reichenau, und es ist gewiss, dass in ihrer gesteigerten Verwendung ein Niederschlag der durch griechische und orientalische Einflüsse gesteigerten Prachtliebe der Ottonenzeit zu sehen ist.*) Die Nachahmung gemusterter Gewebe zur handschriftlichen Dekoration hat eine lange und komplizierte Geschichte. Man findet sie in den letzten antiken Handschriften,**) in der insularen und in der byzantinischen Kunst,***) aber hier stets nur in rein dekorativer Weise, niemals als Bildgrund, nur in Zierseiten oder als Kopf- und Endschmuck grösserer Abschnitte. Die Art und Weise aber, die hier vorliegt, eine Figur vor einen solchen Hintergrund zu stellen, ist wenigstens nach meiner Materialkenntnis erst in den genannten westdeutschen Schulen ausgebildet worden. Sie war allerdings Generationen hindurch gut vorbereitet, und es handelte sich eigentlich nur darum, sie von der Zierseite auf das ihr doch wesensverwandte repräsentierende Bild (nicht etwa das historisch-dramatische) zu übertragen. Man konnte leicht an verschiedenen Orten unabhängig voneinander darauf kommen. Aber es ist doch wohl berechtigt, hier, in dieser jungen, eben ins Leben gerufenen Schule den Einfluss jener anderen Schule anzunehmen, die in dieser Zeit ihren höchsten Punkt erreicht hatte und die, der unserigen unendlich überlegen, an einer Stätte wurzelte, aus der die beiden Männer, die die Begründer dieser wurden, hervorgegangen waren.†

Es ist somit zum mindesten wahrscheinlich, dass ein wesentlicher formaler Bestandteil des hier vorliegenden Bildtypus von auswärts übernommen ist. Aber dieser hat doch wenigstens in dem einen Bilde der Uta eine ganz bestimmte Regensburgische Umbildung erfahren. Bereits inhaltlich haben wir die Übereinstimmung desselben mit dem Romwaldbilde festgestellt, und auch die ganze Art des Bildcharakters stimmt mit diesem überein: jenes wirkt wie ein Ausschnitt aus diesem. Es liegt dieselbe Neigung vor, durch Ineinanderschieben verschiedener Rahmenformen ein grösseres dekoratives Gebilde zu schaffen, in dem der eigentliche Inhalt der Darstellung aufgeht, die für die Entwicklung der Regensburger Malerei so bedeutsam wurde und die schliesslich zum völligen Verzicht auf das dramatisch-erzählende, zur höchsten Ausbildung des dekorativ-repräsentierenden führte. Und auch hier ist das Vorbild des Codex aureus von dem gleichen Einfluss gewesen, wie für das Romwaldbild. Denn auch in dem einen Falle, wo das Utabild dem Romwaldbilde gegenüber eine selbständige, dekorative Form zeigt, geht diese auf das bewunderte karolingische Werk zurück: Die grossen achteckigen Sterne, die in bunten Farben auf purpurnem Grunde in den Zwickel-Feldern zwischen der äusseren und inneren Umrahmung stehen, anstatt der Goldranken im Romwaldbilde, finden sich in ganz gleicher Weise in den Zierblättern zu Markus und Johannes (Bl. 46b/47; 97b/98) im Codex aureus. Es war nicht umsonst, dass an diesem die künstlerische Arbeit in St. Emmeram sich zuerst bethätigen konnte!

In diesem Bilde der Uta ist mit dem engen Anschluss an den Codex aureus der Verzicht auf die Darstellung eines realen Vorganges am weitesten durchgeführt. Und auch in den Bildern Benedikts und des Herzogs können wir kaum von einem solchen sprechen. Von einem Interesse an räumlicher Gestaltung, von einer Beziehung der Figuren zu einer örtlichen Umgebung konnte deshalb leicht abgesehen werden. Die Menschen wirken alle wie auf den neutralen Grund hingelegt; die Füsse hängen bei der Abtissin in der „Luft", bei Benedikt und dem Herzog sind sie auf eine Platte gesetzt, die ihrerseits ohne eigentliche Notwendigkeit auf dem Bildgrunde liegt. Nur in dem Bilde des Caesarius, wo mit der Darstellung der Überreichung des Regelbuches an die Nonnen wenigstens der Versuch eines Überganges zu einer Handlung gemacht ist, haben die Figuren mit dem Wegfall des Teppichgrundes einen zwar auch nicht naturwahren, aber doch auch nicht mehr rein ornamentalen grünen Hintergrund erhalten, und mit diesem sind auch ihre Füsse nicht mehr auf ein Nichts gestellt, sondern auf Bildungen, die wenigstens ein Terrain andeuten sollen. Von Naturformen ist hier freilich auch nicht zu sprechen; es ist eine Art der Stilisierung, die sich vom

*) Die Beispiele sind zahllos. Ich erinnere nur an den Codex Egberti, an die Echternacher Handschriften etc.

**) Wien, Hofbibl. Cod. lat. 847. S. Wickhoff a. a. O.

***) Ein seltenes Beispiel eines gemalten Purpur-Stoffes in einer byzantinischen Handschrift bietet ein Climax aus Kloster Saba in der Bibliothek des Patriarchen zu Jerusalem (Cod. 363, S. Παπαδοπουλος-Κεραμευς, Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη. 1864 II., 479, III. Tafel zu p. 238). Ein irisches Beispiel in London, Cott. Nero D. IV (698—720. Abb. Westwood, Facsimiles etc. pl. 12 f. Catalogue of ancient Mss. in the brit. Mus. II, pl. 8 f.), aus gleicher Zeit etwa Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 12190. (Aus Corbie, Abb. Bastard, Peintures etc. I, pl. 25.)

†) Ich bemerke, dass sich eine Nachahmung derartig gemusterter Stoffe mit quadratischer Felderteilung auch in einer für den ottonischen Hof arbeitenden Elfenbeinschnitzschule, für die bereits Westwood und Bode einige Stücke zusammengestellt haben, sehr beliebt war. Die Beziehung zu den Ottonen ist durch die Tafel der Sammlung Trivulzi in Mailand (Westwood I, 300, Nr. 8, wohl zur Otto-d. Gr. Lieblingsstiftung den Moritzdom in Magdeburg, bestimmt, garantiert; ferner durch eine sehr feine Tafel in der Bibliothek des Klosters Seitenstetten in Ober-Österreich, ebenfalls auf eine Ottonische Kirchengründung (St. Peter, Goslar?) bezüglich, und wenn wir den Begriff der Schule etwas weiterfassen, auch durch ein Weihgefäss aus der Sammlung Basilewsky (Darcel, La collection Basilewsky, pl. 13, p. 17). Weiteren Kreisen unbekannt ist eine Tafel der Schule (Kreuzigung) in Privatbesitz in Lemberg, die von Sokołowski, Rzeźba z Kości słoniowej XI wieku i najstarsze książki liturgiczne w Polsce. Krakau 1896. S.-A. aus Sprawozdanie komisyi do bad. hist. sztuki w Polsce V 4, p. 104 ff., Taf. I, veröffentlicht hat, und eine Tafel in Compiègne, die auf der Pariser Weltausstellung (retrospective Abteilung Nr. 27) 1900 zu sehen war. Als Beispiele gemusterter Hintergründe in dieser Schule nenne ich nur die vier Tafeln in Berlin, k. Bibl. auf Ms. theol. lat., fol. 1 und aus Graevens Corpus (Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung, Serie I, 1898. Aus Sammlungen in England). Nr. 3 (Liverpool 8061, 8062). Nr. 48 (Brit. Mus. Westwood I, 142, Nr. 313).

Ornament nur wenig unterscheidet: links und rechts erheben sich unter Caesarius und den beiden Frauen über dem unteren Rahmen zwei kreisförmige Wölbungen, die auf bräunlich-gelbem Grunde in rotbrauner Zeichnung und Kontur kleine unbestimmte ornamentale Formen in schematischer Reihung zeigen. Nicht als eigenartiger Versuch einer Lösung des Terrainproblemes, sondern nur deshalb, weil man bei dem Vorherrschen anderer Bestrebungen in Regensburg sich auf noch lange Zeit hinaus überhaupt nicht mit diesem Problem zu beschäftigen brauchte, ist das bemerkenswert.

Das kunsthistorische Interesse wird somit, von dem Allgemeinen des Bildtypus und der Technik abgesehen, in erster Linie auf die Darstellung der menschlichen Figur gewiesen. Es gilt hier nun etwa dasselbe, was wir beim Bilde des Romwald gesagt haben, — nur dass sich hier mit der grösseren Reichhaltigkeit des vorliegenden Materials ein grösseres Feld der Beobachtung ergiebt. Die Befangenheit, Eckigkeit und Dürftigkeit in der körperlichen Haltung macht sich hier fast noch unangenehmer bemerkbar, als dort. Aber die Verhältnisse sind doch im wesentlichen richtig wiedergegeben, wenigstens bei den Figuren in Vorderansicht, um welche allein es sich eigentlich handelt, da auch im Caesariusbilde, wo von dieser abgesehen ist, der Körper wie von vorne gesehen wirkt und der Seitenbewegung von Kopf und Armen nicht nachgiebt. Die Proportionen sind schlank, die Köpfe nicht zu klein und nicht zu gross.*) Charakteristisch sind die schmalen, stark herabfallenden Schultern, die auch im Romwaldbilde zu beobachten sind. Ganz merkwürdig ist, dass in diesem, wie im Bilde der Uta, die weiblichen Medaillonbrustbilder viel haltloser geraten sind. Hier sitzen die Köpfe schief und unorganisch auf den unregelmässigen, bald zu hohen, bald zu breiten Schultern. Es ist, als ob die Künstler hier, wo ihnen keine volle Figur vorlag, den richtigen Massstab verloren hätten, und jedenfalls sehen wir auch hierin die enge Verwandtschaft der beiden Werke. Diese beobachten wir auch bei der Betrachtung der Einzelformen des Körpers. Die Köpfe sind kräftig gebaut und beinahe auffallend lang gezogen, Ober- und Untergesicht in der Kontur gleichmässig gewölbt. Die Augen sind gross aufgerissen, die Brauen zu hoch, aber gut und gleichmässig geschwungen, die Nase lang, schmal und streng gerade, die Oberlippe gross, das kräftige Kinn etwas kurz. Die Hände wirken, wie bei Romwald, durch die langen, dünnen, krallenartigen Finger mit spitzen Enden unschön, sind aber, von diesen abgesehen, gut gebildet. Charakteristisch ist die Gliederung des Handtellers, die zu der richtig beobachteten Linie, die die Verdickung der Daumenwurzel angiebt, eine zweite, dieser entsprechende, zufügt, die den Ansatz des kleinen, fünften Fingers bedeuten soll! Die Füsse sind nicht zu gross, aber ganz besonders ungeschickt gestellt.

Der ungünstige Eindruck der Figuren wird weniger durch die Mängel der körperlichen Haltung als durch die Unfähigkeit, diese im Gewande auszudrücken, bestimmt: Die Gewänder hängen in gewissen schematischen Lagen von den Schultern bis zu den Schuhen herab. In ihrem Wurf ist eine Verwandtschaft mit dem Romwaldbilde nicht zu verkennen. Das glockenförmig ausladende Abstehen der frei hängenden Untergewänder, eine eigene Art, die Gewandflächen zwischen den wichtigsten Gliederungsfalten durch parallel bewegte gerade oder geschwungene feine Linien zu beleben, die leicht den Eindruck des gefältelten und stets den des weiten, geblähten Abstehens vom Körper erwecken, treffen wir in beiden Handschriften. Von einer eigentlich malerischen, farbig brechenden Modellierung in allmählichen Übergängen ist keine Rede, die Falten sind in trockenen, festen, allerdings ziemlich feinen Linien unvermittelt auf den Grund aufgezeichnet. Die Art der Aufzeichnung wirkt hier sogar erstarrter, ornamentaler als im Romwaldbilde. Oft sind ganze Gewandteile mit parallelen, unbewegt durchgehenden, engen Strichlagen bedeckt, die unter sich oft durch kurze Strichel verbunden sind, die wie die Sprossen einer Leiter übereinanderstehen. Bei dieser rein zeichnerischen, unmalerischen Art ist eine recht lebhafte Farbigkeit der Behandlung zu beachten. In dem neutralen Schwarz sind immer nur die Konturen und die wichtigsten Gliederungsfalten gegeben; zur eigentlichen Faltengebung und Modellierung ist es nicht verwandt. Auch reines, ungebrochenes Weiss findet sich selten, — nur auf hellen sandgelben und blauen Gründen; die so nahe liegende und sonst beliebte Einzeichnung der Falten in dunklerem, verdickten Lokalton scheint man als reizlos gefunden zu haben; sie begegnet uns nur auf Blau in dem Mantel des Herzogs und auf dem hellen Violettrosa im Überwurf der ersten Frau des Caesariusbildes. Aber bereits in diesem letzteren Gewandstück hat man sich nicht an dieser einen Farbe genügen lassen, sondern den dunkleren Falten des Lokaltones kräftige grüne hinzugefügt. Und so begegnet uns überhaupt in der Regel ein buntes Nebeneinander von zwei, ja sogar drei verschiedenfarbigen Faltenlagen auf demselben Grunde. Wir finden grün noch neben weiss, hellgelb und rotbraun, — blau und graublau neben einem tintigen Braun. Falten in nur einer Farbe sind nur auf blauem (in dunkelblau oder weiss) und auf ziegelrotem Grunde (in rotbraun) zu beobachten.*) Be-

*) Es ist lehrreich, die verschiedene Zusammenstellung der Farben in eine Tabelle zu bringen.

[illegible]	dunkelblau	Mantel des Herzogs
[illegible]	[illegible]	Mittelgewand u. Kopftuch der Uta, [illegible] u. „Handtuch" der ersten, Untergew. der zweiten Nonne
ziegelrot	[illegible]braun	[illegible]

achtung verdienen noch die in Gold aufgezeichneten Ornamente, die sich am Kostüme des Herzogs und bei den Medaillonbrustbildern finden. Neben den Punktrosetten fallen da besonders kurze, nicht recht verständliche Motive auf, die aus einer Punktreihe neben zwei gleich langen, parallel laufenden Stricheln bestehen. Sie scheinen vom Schmucke der Gewandsäume hergenommen und begegnen uns in ganz ähnlicher Weise im Epternacensis der Gothaer Bibliothek und anderen ottonischen Handschriften der westlichen Gegend. Wir dürfen auch hier wohl von einer Beeinflussung sprechen.

In der Gewandbehandlung begegnet uns so stilistisch und technisch ein freilich primitiver aber deutlich ausgesprochener Charakter. Dasselbe beobachten wir bei einer Prüfung der Technik des Nackten, — von Gesicht und Händen! Das Inkarnat ist ein fahler weisser Ton, der dick aufgetragen wird und dessen leblose Wirkung nicht einmal durch das Aufsetzen einer roten Farbe auf den Wangen gemildert wird. Die innere Zeichnung des Gesichts ist ausschliesslich in Schwarz gehalten und tritt gewöhnlich als feste Linie aus dem Tone des Inkarnats hervor. Eigenartig ist besonders die Zeichnung der Augen. An die gut geschwungene Linie des Oberlides setzt das Unterlid an, das aber nur am Anfang als Linie, dann aber als eine schwarze Punktreihe gegeben wird, in ihrer Bewegung in einer dem Oberlid ganz entsprechenden Bogenlinie geschwungen. Die Pupille ist ein grosser, schwarzer Kreispunkt, der unmittelbar am Oberlide hängt. Zwischen ihr und der gekennzeichneten Linie des Unterlides liegt aber noch eine zweite kürzere Linie, die die Pupille umschliesst und einen etwa parallelen konzentrischen Bogen zu dieser und zum Unterlide bildet. Die Augen wirken auf diese komplizierte Weise unheimlich gross. Die Nase ist gewöhnlich durch zwei parallele Striche gegeben, die oben an die Augenbrauen ansetzen und unten von der lebendigeren Linie der Nasenflügel umzogen sind. Eine Andeutung der vertieften Rinne in der Mitte der Oberlippe ist nicht versucht. Der Mund ist in immer gleichmässiger Weise durch einen geradezu unbewegten, ziemlich langen, wagerechten Strich gegeben, unter den ein kürzerer, etwa paralleler gesetzt ist, der an den Seiten kurz aufgebogen, den oberen durchschneidet (≒). Häufig sind auch die Mundwinkel durch zwei kleine senkrechte Strichel an den Enden der oberen Linie markiert. An den Händen sind regelmässig die Nägel und das erste Gelenk, ebenfalls in schwarzer Zeichnung, eingetragen.

Mit der farbigen Behandlung des Fleiches ist es schlecht bestellt. In trockenster Weise ist auf den kreidigen Grundton des Inkarnats zwischen der Braue und dem Oberlid, gewiss um eine Vertiefung der Augen zu erreichen, helles Ziegelrot und giftiges Grün, übereinander liegend, eingetragen, die gleichen Farben auch auf dem Nasenrücken, — zwischen den beiden Linien seiner Kontur. Das Grün findet sich ausserdem am Unterlid, das Rot noch am Munde. Freier ist der Auftrag dieses hellen „fleischfarbenen" Ziegelrot an den Händen; es findet sich da in breiterer Linie in der Richtung der Knöchel, ausserdem am Handgelenk, am Ansatz der Handwurzel (beim Ende der Armel), — schliesslich noch gelegentlich an der Längsseite der Finger, um ihre Rundung auszudrücken.

Eine Individualität des Typus durch einen Wechsel im Ausdruck der Gesichtszeichnung zu erreichen, lag dem Künstler ferne. Selbst die Köpfe der Männer und Frauen sind nach dem gleichen Rezept gegeben, und eine geringe Mannigfaltigkeit tritt nur durch den Wechsel der Bart- und Haartracht ein. Am eigenartigsten ist da wohl der Typus des Herzogs. Haar und Bart sind dunkel, — das Haar schwärzlich-grau grundiert, darauf die Zeichnung in ausdruckslosen Strichlagen in Schwarz. Die Zeichnung des Bartes steht auf einem bräunlich-olivfarbigen Grunde. Ein eigenartiger, persönlicher Ausdruck entsteht durch die Kahlheit, die über der Mitte der Stirn beginnt, während das Haar an den Seiten recht weit in die Stirn hineinwächst. Auch der schwache ungepflegte Vollbart, mit seiner herabhängenden, welligen Kontur, mit dem Schnurrbart, der die Oberlippe frei lässt und erst in den Mundwinkeln beginnt, ist ausdrucksvoll. Es liegt hier ein Typus vor, der das erste mir bekannte Beispiel bildet für eine sicherlich zeitgemässe Tracht, die wir in der bayrischen und übrigen Kunst des südöstlichen Deutschlands von nun an in Bildern von Fürsten, Heiligen und Leuten aus dem Volke während des ganzen XI. Jahrhunderts hindurch bis ins XII. hinein verfolgen. In dem Bilde unserer Handschrift ist der Typus noch nicht konventionell, und er beruht sicher auf Beobachtung. In wie weit eine porträtähnliche Bildung vorliegt, wage ich aber nicht zu entscheiden.*) Sie ist jeden-

Lokalton	Aufgesetzte bunte Falten	
hellviolettrosa	dunkelviolettrot und grün	Mantel der ersten Nonne
purpur-rotbraun	dunkelbraun und blau	Mantel Benedikts
purpur-rotbraun	dunkelbraun und graublau	Mantel d. Uta, Mantel d. Caesarius
braungelb	rotbraun u. hellgelb (zitronfarbig)	Mittelgewand des Caesarius
braungelb	rotbraun, hellgelb und grün	Obergewand der zweiten Nonne
sandig-gelb	weiss und grün	Untergewand Benedikts
sandig-gelb	weiss und braun	Untergewand der ersten Nonne

Für den Farbengeschmack des Blattwerkes in den Rahmenfüllungen ist zu bemerken, dass es regelmässig auf braunschwarzem oder dunkelgrünem Grunde steht. Besonders beliebt ist die Zusammenstellung der einzelnen Motive in den Farben: blau und moosgrün oder graugrün, sowie in saftgrün und hellerem grünlich-grau. Bei den kräftigen blauen und grünen Tönen wird die plastische Belebung des Blattwerks durch schwarze und weisse Einzeichnung, bei den trüberen Mischtönen mit hellgelb und braun bewirkt.

*) In Fürstenbildern findet sich dieser Typus sehr ähnlich in zwei Darstellungen Heinrichs II.: Bamberg B. IV, 11 und A. II, 46. Letztere Handschrift ist Repräsentant einer merkwürdig bedeutenden Richtung, die durch einen [illegible] Charakter und einen [illegible]

falls nicht ausgeschlossen, und die eigenartige Form der Glatze, die mir sonst nie wieder bekannt wurde, spricht dafür. Man stand ja mit dem Herzog an den Stätten und in der Zeit, in denen die Handschrift in Regensburg entstand, in ständigem Verkehr.

Geringeres Interesse beanspruchen die Typen der beiden Heiligen. Beide tragen im Nacken kurz geschnittenes Haar, mit der Tonsur auf der Mitte des Kopfes, und starken, rundlich geschnittenen, kurzen Vollbart, der bei Caesarius an den Wangen etwas länger gehalten ist, als bei Benedikt. Die Farbe soll die des Greisenhaares vorstellen: auf kräftigem, hellblauen Grunde ist die Kontur und die Zeichnung der Hauptgliederungslinien der Haarmasse in Braunschwarz gegeben; dazu tritt eine Einzeichnung in kleinen Stricheln — in derselben schwarzen Farbe und in reinem Weiss. Der Typus, der hier vorliegt, ist durchaus ein üblicher, der uns in Bildern heiliger Äbte und Bischöfe allerwärts begegnet und keinerlei Sonderheit aufweist. Die Ähnlichkeit der Köpfe Benedikts und Romwalds ist nicht zu verkennen. Sie gehen wohl auf dasselbe Vorbild zurück, vielleicht auf ein Gregorbild eines Sakramentars.

Es erübrigt noch, einige Worte über die Initialornamentik zu sagen. Ein charakteristisches Beispiel ist uns in dem einzigen grösseren Initial der Handschrift zu Beginn des Prologus der Benediktregel (Bl. 6) erhalten. Es steht auf hellblauem und grünem Grunde und ist in goldener, miniumumzogener Zeichnung gegeben. Nur die Blattgebilde an den Endigungen sind silbern, — jetzt freilich schwarz oxydiert. Es ist auf den ersten Blick zu erkennen, dass die Charakteristik, die wir von der Ornamentik des Wolfgangsakramentars und Romwaldlektionars entwarfen, hier nicht zutrifft. Es sind hier nicht die einfachen, ruhig bewegten Linien, die sich klar vom Grunde abheben, sondern es ist eine stärkere Verwebung, die die ganze Fläche des Grundes fast gleichmässig überzieht, zu beobachten. Auch die Neigung zu spiraligen Einrollungen liegt nicht vor, sondern die Schösslinge pflanzen sich in mehr gradliniger Richtung fort. Der pflanzliche Charakter der Ranke ist hier stärker betont; sie ist oft in ihrem ganzen Verlauf von kurzen, lappigen Einrollungen besetzt. Die hülsenartigen Klammern vor den Abzweigungen zeigen aber die gleiche Form, die uns statt der in andern Schulen beliebten „Schnallen" im Wolfgangsakramentar bereits begegnete. Auch das grosse krautartige, eingekerbte Blatt an den Endigungen, das uns aus dieser Handschrift wie dem Romwaldlektionar bekannt ist, finden wir in unserem Regelbuche wieder. Aber der Gesamtcharakter dieses Initials ist doch grundverschieden von denen der beiden anderen Handschriften. Vielmehr ist zu erkennen, dass die hier vorliegende Art den rheinischen Schulen sehr nahe steht. Einen ganz bestimmten Hinweis auf diese, und zwar besonders auf die Trierer Gegend, erhalten wir durch das Vorkommen jenes pfeilförmigen, spitzen Herzblattes, auf dessen charakteristische Beliebtheit in diesen Schulen Vöge hingewiesen hat.

Im Verlaufe der Betrachtung sind wir einigemal auf Beziehungen zu der Malerei der Trierer Gegend gestossen. Aber es handelte sich dabei stets nur um die Entlehnung von Einzelheiten eigentlich unwesentlicher Art. In der Auffassung der menschlichen Figur, den Typen, der Technik, begegnet uns eine primitive Selbständigkeit. Und was noch wichtiger ist: Bereits in diesen geringen Anfangsleistungen der Regensburger Schule, in der Epoche Wolfgangs und Romwalds, sehen wir ganz bestimmte künstlerische Interessen vorherrschen, deren weitere Ausbildung in der Blütezeit der folgenden Generation zu den bedeutendsten Leistungen führen und die den auf das dramatisch-erzählende gerichteten Bestrebungen der Trierer Schulen entgegen gesetzt sind. Wenn man eine Regensburger Goldschmiedeschule — von der Existenz einer Elfenbeinschnitzschule ist keine Rede,*) und von der Steinplastik dieser Zeit wissen wir nichts — aus dem Trierer Kunsthandwerk unter Egbert ableiten kann, so kann man die Entwicklung der Buchmalerei nicht als Parallele betrachten. Aber es ist gewiss, dass Wolfgang und Romwald bei ihrem Aufenthalt in Trier, das doch wohl das blühendste und vielseitigste Centrum für künstlerische Arbeit in dieser Zeit war, die Freude an der Buchmalerei und ihren Bildungswert zuerst erfuhren.**)

in Typen und Komposition fast allein steht. Eine bilderreiche, sonst unbekannte Handschrift im Stifte St. Peter zu Salzburg (Cod. a. X, 6) ist ihr anzuschliessen. — Der betr. Typus ist ursprünglich gewiss für weltliche Personen und auf Grund thatsächlicher Beobachtungen entstanden. Auf Heiligenbilder übertragen, findet er sich dann vor allem in einer deutlich greifbaren bayrischen Schule des XI. Jahrh., die zuerst in Tegernsee wurzelt und mit der Persönlichkeit des Abtes Ellinger zusammenhängt. Aus dieser Schule ging dann der Typus in die böhmische Schule vom Ausgang des XI. Jahrhunderts über, deren sich um den bekannten Wyscheradensis der Prager Universitätsbibliothek gruppierende Werke, wie wir sehen werden, aus jener Schule abzuleiten sind.

*) Das sogenannte Ciborium des hlg. Wolfgang (S. Sighart a. a. O., p. 108. Schlechte Abb. Mehler, a. a. O., p. 229) ist eine Arbeit einer sehr bekannten Schule, über die Semper mehrfach (u. a. Zeitschrift f. chr. K. IX, 1896, p. 259 f. und Rev. de l'art chrét. 1897, 480 f.) gehandelt hat. Der Schwerpunkt der Schule scheint mehr nach Frankreich als nach Deutschland, und mehr ins XII. als ins XI. Jahrh. zu weisen. Der Aufzählung Sempers ist ausser unserem Wolfgang-Ciborium (in Regensburg, Emmeramskirche) noch ein solches in Stuttgart (K. Museum vaterl. Altertümer) in derselben für die Schule charakteristischen Turmform zuzufügen, ausserdem 6 Täfelchen (stehender Christus, Evangelistensymbole, Apostelbrustbilder) in der Sammlung des Stiftes Klosterneuburg bei Wien, offenbar von einem solchen Gefäss herstammend, ferner zwei kleine Pyxiden in Liverpool (8065, Graeven, Serie I, Nr. 5, Echtheit nicht zweifellos!) und Darmstadt (Museum, Nr. 19), beide unter sich identisch, und eine Majestastafel in Maihingen (Fürst Wallerstein-Öttingen; ohne Nummer, 17,8:17,8 cm), fast identisch mit der Tafel des Mus. Cluny, Nr. 1051. Eine rohe Arbeit dieser Richtung tritt uns auf dem Einband eines Psalterium (s. XI ohne Nummer) in Chantilly entgegen.

**) Es soll hier anhangsweise das zusammengestellt werden, was ich an kunsthistorisch verwertbaren Denkmälern, die auf direkte Beziehungen Bayerns zur Trierer Gegend im X. Jahrh. weisen, finden konnte. Hierbei soll jedoch an die Denkmäler der „Adagruppe" und der Vögeschen Schule auf bayrischem Boden nur erinnert werden, da wir hierauf noch zurückkommen. Auch die reliquiae in duobus crucibus, quas Rāvoldus indign.

abb. de sco maximino ad sem emmeramm obtulit Clm. 14221, Em. C. 40 Bl. 60 b, s. Janner I. 205 seien nur erwähnt. Auch in letzte Beziehung von Trier zu Regensburg im X. Jahrh. würde die Sandarathandschrift (Clm. 14418, Em. E. 41) schliessen lassen, die wir oben besprochen haben, wenn der Geber der Sandarat von S. Maximin wäre! Frühestens noch dem Ausgang des X. Jahrh. gehört eine künstlerisch ausgestattete Handschrift in Wolffenbüttel an, die sicher in Trier entstanden, von dort, wie der Eintrag Bl. 2 sagt: iste liber est sce Marie virginis in Reichenbach, ratisponensis dyocesis, in die Regensburger Gegend kam. Wann das geschah, weiss ich nicht anzugeben. (S. v. Heinemann, Katalog I 3, p. 59, Nr. 1216, Cod. Helmst. 1109. Die Handschrift erwähnt Ed. Braun a. a. O., p. 27.) Selbst für Beziehungen der beiden Landschaften, nicht der beiden Städte, lassen sich von wirklich monumentalen Belegen nur zwei anführen. Abraham von Freising liess in Metz Handschriften für Freising schreiben: Clm. 6313, 6266, 6285. (Mettis scriptus est. S. Katalog!) Ferner kam eine Handschrift nach Weihenstephan (Clm. 21586, Cim. 152, Weihenst. 86), die aus stilistischen Gründen (Evangelistenbild und Zierblatt Bl. 11b/2 sicher vom Mittelrhein, auch aus dem X. Jahrh. stammen scheint. Es scheint mir wahrscheinlich, dass die Handschrift bereits noch im X. Jahrh. nach Bayern kam; denn auf dem letzten Blatte ist ein unpubliziertes Schatzverzeichnis eingetragen von einer jüngeren, vom Schreiber des Textes grundverschiedenen Hand, scheinbar altertümlicheren Aussehens, die aber dem ausgehenden X. Jahrh. angehört und sicher bayrisch ist. Das künstlerische Hauptinteresse der Handschrift liegt in der Elfenbeinplatte (Kreuzigung), die in den vorderen Deckel eingelassen ist, und deren Heimat wohl gerade in der Trierer Gegend zu suchen ist. Leider ist sie von Vöge übersehen worden, der jüngst (Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen 1899, p. 117 f.) den Meister oder die Schule behandelte, der sie als ein wichtiges Werk zuzuschreiben ist. Sie zeigt die grösste Übereinstimmung mit einer Tafel des Lord Crawford in Haigh Hall bei Wigan (Abb. a. a. O., Nr. 5). — Bereits in das höhere XI. Jahrh. weist eine Beziehung von Trier zu Wessobrunn: Der Katalog der Handschriften der Nonne Dimud von Wessobrunn erwähnt einen liber missalis qui datus est episcopso Treviris. Im Abdruck in Beckers Catalogi 51, Nr. 2, p. 135. S. Rockinger a. a. O., p. 213. v. Hefner, Oberbayr. Archiv etc. I, 1835, p. 361 f.

IV.

Clm. 14272.

Nur anhangsweise betrachten wir noch eine Handschrift, die nicht mit gleicher Sicherheit, wie die bisherigen Arbeiten, als Leistung der Regensburger Schule dieser Epoche hingestellt werden kann. Sie ist, vom Romwaldbilde abgesehen, die einzige bildlich ausgestattete Handschrift dieser Zeit, die mit der Bibliothek von St. Emmeram in die Münchener Staatsbibliothek gekommen ist, in der sie seit den Tagen der Säkularisation als Clm. 14272 (Em. C. 91) liegt.

Die Handschrift zählt 192 Blätter, misst 28,4 : 19 cm und enthält eine Reihe antiker philosophischer Schriften, deren Inhalt im Katalog genau angegeben ist. Dass der uns allein hier beschäftigende erste Teil des Codex (Boethius) im X. Jahrhundert entstanden ist, ist nicht zu bezweifeln.

Die künstlerische Ausstattung ist auf das erste Blatt der Handschrift beschränkt: Auf der vom Texte unbenutzten Vorderseite sehen wir ein Dedikationsbild, auf der Rückseite ein figuriertes Initial.*) Beides ist von der Hand desselben Künstlers gefertigt und muss, wenn nicht vom Schreiber selbst, so doch in demselben scriptorium entstanden sein, dem dieser angehörte, da die Anlage der ersten Textzeilen den für das Initial bestimmten Raum genau berücksichtigt.

Im Vorderbilde steht in strenger Vorderansicht ein nimbierter Bischof, die Linke offen, die Innenseite zeigend, vor der Brust, die Rechte nach der Seite gestreckt, — zu einem auf der linken Bildseite knienden Kleriker, der nach rechts gewandt, dem Heiligen ein geschlossenes Buch, die Hände ehrfurchtsvoll in einem Tuch verborgen, darbringt. Der Heilige steht auf purpurnem Grunde, der von Säulen, die einen Bogen tragen umrahmt ist; den unteren Abschluss bildet eine nach aussen abgeschrägte Platte. Über dem Bogen, auf dem noch ein niedriges Gebälk ruht, ist der Pergamentgrund mit einem stoffartig gemusterten Purpurstreif geziert. Der äusserste Umfang des Bildes beträgt 18,5 : 11 cm, der innere Säulenabstand 6,2 cm, der Körper des Heiligen ist 11,3 cm hoch. Links und rechts von der Hauptfigur steht auf dem Purpurgrunde eine Inschrift, — im oberen Teile in goldenen, im unteren, leider nicht mehr lesbar, zeilenweis wechselnd, in goldenen und minium Buchstaben:

SANCTUS	DEI
MAR	TYR
ET	EPISCOPUS
EM	ME
RA	MUS
PI	US
AC	PRO
PITI	US
(ACC?)	. . . . .
. . . . .	(DIG?)
. . . . .	. . . . .
. . . . .	CUS?)

Wir erfahren bei dem ruinösen Zustand der Inschrift hieraus nur, dass der dargestellte Heilige, dem die Handschrift gewidmet ist, Emmeram ist, nichts leider über die Persönlichkeit des Stifters oder einen anderen Umstand, der eine Datierung ermöglicht. Wir dürfen bei dem engen Zusammenhang von Bild und Schrift nur das eine noch behaupten, dass die Handschrift für das Kloster St. Emmeram oder das damals ja von diesem vielleicht schon getrennte Regensburger Domstift geschrieben ist. Dass die Handschrift am Orte, für den sie bestimmt ist, auch geschrieben wurde, ist damit freilich nicht bewiesen.

Der Bildschmuck der folgenden Seite (Bl. 1 b) ist in ein Initial eingetragen, in ein durch einen einfachen, rotbraun umzogenen, Silberkreis gebildetes O (Durchmesser 7,2 cm), das gleichsam den Rahmen für die Darstellung giebt. Den Mittelpunkt desselben nimmt die Figur eines nimbierten Bischofs ein. Er sitzt auf einer breiten, architektonisch gebildeten Bank in strenger Vorderansicht, das Haupt wie üblich in dieser Zeit ent-

blösst, mit dem Silbernimbus geschmückt. Die Linke ruht unter der Brust, die höher gehaltene Rechte hält einen nicht deutlich gekennzeichneten Gegenstand, der in der Kontur wie ein Kreissegment gebildet ist. Zu seinen Seiten stehen zwei jugendliche, kleiner gebildete Personen, in weltlicher Tracht, merkwürdig tänzerhaft bewegt, einen breiten silbernen Reif im Haar, mit der Aufgabe betraut, ein Schriftband, das sich in einem Halbkreis über den Nimbus des Dargestellten legt, an den Enden zu halten. Den Hintergrund bildet ein jetzt grün oxydiertes stumpfes Gold. Das Schriftband ist silbern und trug eine Inschrift in Minium, von der wir jedoch nur noch die letzten zwei Buchstaben . . . . . E P(iscopus) lesen. Sie enthielt gewiss den Namen des Dargestellten, — wohl des Regensburger (?) Bischofs, unter dem die Handschrift geschrieben wurde. Der Sinn dieses Bildes ist nicht ganz klar. Die einfache, häufige Darstellung des feierlich thronenden Kirchenfürsten wird kompliziert durch die beiden so eigenartig bewegten Jünglingsfiguren neben ihm und das Attribut in seiner Hand. Vielleicht ist in diesem eine Hostie, und sind in jenen Personifikationen zu sehen. Den Kronreif finden wir häufig bei „Tugenden", aber es ist mir wenigstens in der bildenden Kunst kein Beispiel bekannt geworden, in dem diese durch männliche Figuren dargestellt sind. Aber es ist möglich, dass solche in der Litteratur nachweisbar sind und aus dieser übertragen, gerade für das Bild eines Klerikers in dieser Zeit, deren Streben in erster Linie auf strenge kirchliche Zucht gerichtet war, würdiger gehalten wurden, als die weiblicher Figuren! Die hier vorliegende Art, ein Schriftband halbkreisförmig über den Nimbus zu legen, wird gerade in der bayrischen Malerei des XI. Jahrhunderts sehr beliebt.*)

Mit diesen beiden Darstellungen ist der künstlerische Schmuck der Handschrift erschöpft. Nicht einmal Initialen finden sich in ihrem weiteren Verlauf, nur gelegentlich einige Zeilen sorgfältiger Unzialschrift in Überschriften und Kapitelanfängen. Die Schrift selbst aber kann uns einigen Aufschluss über die Entstehung der Handschrift geben: Wir sahen, dass die Handschrift, wenn sie nicht in St. Emmeram geschrieben ist, an einem andern Ort für dieses geschrieben sein muss. Ohne nun ein paläographisches Urteil wagen zu dürfen, ist doch sicher zu behaupten, dass die Schrift einen ausgesprochenen Charakter trägt, der mit Gewissheit auf die bayrische Gegend weist. Die Verwandtschaft der Schrift mit der des Regelbuchs der Uta ist ausserordentlich eng,**) und es würde mir unbedenklich scheinen, auf Grund dieser paläographischen Verwandtschaft und der durch den Patron St. Emmeram gegebenen Beziehung zu Regensburg die Entstehung an diesem Orte bereits als bewiesen anzusehen. Wir können aber noch einen weiteren indirekten Schluss ziehen. Wir haben den Tiefstand des geistlichen Lebens in Bayern während des X. Jahrhunderts bereits hervorgehoben und thatsächlich ist mir, abgesehen von den Regensburger Erzeugnissen, nur eine bildlich ausgestattete bayrische Handschrift dieser Epoche bekannt geworden, das bereits genannte Freisinger Sakramentar des Bischofs Abraham.*) Den Aufschwung der bayrischen Klöster, der wenigstens teilweise, vor allem z. B. in Tegernsee, zu Ende des X. Jahrhunderts bereits erfolgte, ist im wesentlichen dem thätigen Einfluss der Regensburger Schule, der Reform Wolfgangs und Romwalds zu danken. Unabhängig von dieser, und zeitlich verausgehend, scheint sich überhaupt nur eine Kunstthätigkeit in Freising nachweisen zu lassen. Vergleichen wir nun den Kunstcharakter, der sich in unserer Handschrift ausdrückt, einerseits mit der Freisinger, andrerseits mit den Handschriften unserer Schule, so sehen wir, wie wenig derselbe mit jener, wie eng er mit einem Regensburger Erzeugnis, dem Regelbuch von Niedermünster, verwandt ist. Freilich beruht dieser Schluss nur auf einer Wahrscheinlichkeitsrechnung, und jede Vergrösserung unseres Materiales kann ihn in Schwanken bringen. Die Verwandschaftsverhältnisse, auf die wir uns stützen, sind keine zwingenden, von der Sicherheit einer stilkritischen Zuweisung ist keine Rede. Aber wir dürfen nicht vergessen, dass es sich hier noch um keine Schule mit ausgeprägtem Charakter, sondern nur um Anfangswerke, um Inkunabeln handelt, in denen sich verschiedene Kräfte, ungeschult, wie sie gerade zur Verfügung standen, bethätigen. Keinesfalls glaubten wir, dieses Denkmal hier, wo es gilt, ein Urteil über eben diese Kräfte zu gewinnen, ausser Acht lassen zu dürfen.

Die allgemeinen Züge der Darstellungsweise, die wir als Bildtypus bezeichnet haben, reihen auch den Bildschmuck dieser Handschrift unter die Gattung des Repräsentationsbildes. Es liegt etwa die Stufe vor, die wir im Caesariusbilde des Regelbuches angetroffen haben, die einen Übergang zum erzählenden Figurenbilde darstellt. Wie in den übrigen Handschriften stehen die Figuren, die den Mittelpunkt der Darstellung bilden, in regungsloser Feierlichkeit vor einem neutralen Hintergrund dekorativer Wirkung, und nur in dem ersten Dedikationsbilde ist der Heilige auf eine Terrainwölbung gestellt, die unmittelbar über dem unteren Rahmenstück sich erhebt und die mit unbestimmten Ornamenten ziegelroter und hellblauer Farbe auf dem ungetönten Pergamentgrund belebt ist, — in ihrer ganzen Art vergleichbar mit den Terrainandeutungen im Caesariusbilde des Regelbuches. Die Füsse des sitzenden Bischofs auf dem Rückbilde ruhen, wie wir es meistens fanden, auf einer viereckigen Platte.

*) So vor allem in den Evangelistenbildern der mit der Persönlichkeit des Abtes Ellinger von Tegernsee zusammenhängenden bayrischen Provinzialschule. S. u.

**) Vergl. die Schriftproben in unseren Abbildungen. Die laufende Minuskelschrift weist durchweg gleiche Formen auf; nur werden in Clm. 14272 im Unterschied zum Regelbuch Buchstaben wie s, t, l im Vertikalstrich tiefer unter die Zeile gezogen. Gemeinsam ist beiden Handschriften auch die Neigung, die Anfangsbuchstaben der Sätze in Capitalis rustica statt in Unzialformen zu geben.

*) S. o. p. 39.

Für die Auffassung der menschlichen Figur und die Einzelheiten der Haltung gilt eigentlich dasselbe, was wir auch sonst als bemerkbar hervorhoben: dieselbe Neigung zu hohen, schlanken Proportionen, mit den charakteristischen, schmalen, herabfallenden Schultern, die unmögliche, schematische Stellung der Füsse, die eigentlich auffallend normale Form des Kopfes mit der gleichmässigen Rundung von Ober- und Untergesicht. Vergleicht man den Kopf des sitzenden Bischofs auf Bl. 1 b — den einzigen bartlosen Kopf in Vorderansicht — mit dem der Uta im Regelbuch, so wird man über die Ähnlichkeit der Bildung überrascht sein. Gerade mit dieser Handschrift stimmen auch die Hände fast völlig überein — und zwar nicht nur in ihrer charakteristischen Form, mit ihren übermässig langen, steifen, dünnen Fingern, sondern auch in der ganzen Art ihrer Bewegung. Der heilige Emmeram des Vorderbildes hält seine Linke in gleicher Weise vor der Brust, wie Uta ihre Rechte! Für die im Profil gegebenen Nebenfiguren des Rückbildes bietet sich leider kein geeignetes Vergleichsmaterial. Die Neigung zu einer eigentlich unmotivierten Bewegung, wie sie uns im Initialbild begegnet, die Fähigkeit zu einer so gut bewegten Figur, wie der des Mönches im Emmerambilde wirkt jedenfalls überraschend.

Eigenartig und uns bisher nicht begegnet ist die architektonische Umrahmung des ersten Bildes. Über die Farben derselben bemerke ich zunächst folgendes: die untere, abgeschrägte Platte, auf der die Säulen ruhen, ist purpurfarbig (dunkel-violettrot) und hell-ziegelrot (minium) konturiert. In den Säulen selbst sind die Schäfte rosarot, nach aussen zu einem dunkleren Braunrot, nach innen mit Weiss gebrochen; die Basen violettrosa, die Kapitelle in Gold und Silber. Über und unter den Basen und Kapitellen liegen einfache breite Goldplatten. In Gold ist auch der Bogen mit seiner Übereckung gehalten; nur ist er mit einer purpurrosigen Kreisscheibe in den Zwickeln belebt und mit einer doppelten Miniumkontur versehen. Über dieser Arkatur liegt ein nach unten abgeschrägtes Gebälk, das dem unteren Bildabschluss entspricht, in der Farbe blassrosa, bräunlich-rot gebrochen. Der Purpurstoff, der über dem Ganzen liegt, ist in quadratische Felder geteilt, die schachbrettartig abwechselnd, in hellem und dunklem Purpur (weisslich violettrosa und kräftig violettrot) gehalten sind; jene sind ohne Ornament, diese zeigen ein Achtblatt, das aus dem dunkleren Grunde ausgespart ist.

Die Art, eine bildliche Darstellung unter eine architektonische Umrahmung zu stellen, hat eine lange Geschichte, die spätestens mit der römischen Antike beginnt. Sie stellt offenbar für die Miniaturmalerei kein originales Dekorationsmotiv dar, sondern ist aus der monumentalen Malerei und Plastik unter Vermittlung der Kleinkunst übernommen. Auf die Buchillustration übertragen, begegnet es uns zuerst in spätantiken Handschriften, innerhalb der karolingischen Malerei vor allem in der „Adagruppe". Aber gerade in der Miniaturmalerei wurde diese Dekoration immer mehr ins spielerisch-ornamentale gezogen und erfreute sich als solche von vornherein einer ausserordentlichen Beliebtheit. Die Einfachheit und wirklich architektonische Empfindung, die wir aber in unserem Bilde finden, das Vermeiden aller willkürlichen Buntheit, muss in dieser Zeit bereits als auffällig und selten bezeichnet werden. Wirklich schulmässig und ständig angewandt finden wir es in dieser Epoche unter den deutschen Schulen eigentlich nur in Fulda, und von diesem überlegenen Centrum ist eine Beeinflussung, die sich freilich nur auf dieses Motiv beziehen könnte, wohl denkbar. Jedenfalls bestätigt die Einzelbeobachtung den ersten Eindruck. Die feste Schlankheit der Säulenschäfte, die Einfachheit von Basen und Kapitellen, das abgeschrägt ausladende Gebälk als unterer und oberer Abschluss sind sichere Kennzeichen fuldaischer Architekturrahmen.

Äusserst eigenartig ist die Anbringung des gemusterten Purpurstreifs über dem Bilde. Die Verwendung derartiger Stoffmuster ist uns allerdings ja geläufig, aber für die Weise, wie sie hier vorliegt, vermag ich kein Beispiel beizubringen. Man kann wohl nur unter analogischer Wirkung byzantinischer Kopfleisten an Kapitelanfängen darauf gekommen sein.*)

Sehr wenig ist auch nur über die Individualität der Typen zu sagen. Der Typus des Heiligen Emmeram ist der übliche des greisen Heiligen, Bischofs oder Abtes, mit kurzem Haar und Vollbart, der Schurrbart in den Mundwinkeln ansetzend, die Tonsur scharf markiert, ganz wie wir es in den Bildern Romwalds, Benedikts und des Caesarius fanden. In gleicher Haartracht, nur ohne Bart, ist der Bischof des zweiten Bildes gegeben. Eigenartiger wirken die jugendlichen Köpfe der Nebenfiguren. Der lebendige Ausdruck des dedizierenden Mönches mit der scharfen Einziehung des Nasenrückens und der bewegten Führung der Gerichtskontur überrascht ebenso, wie die Natürlichkeit in der Haltung seines ganzen Körpers. Es scheint fast, als wäre er aus einem anderen fertigen Bilde einer reiferen Schule übernommen. Aber es wäre gewagt, etwas sicheres hier zu behaupten. Die beiden anderen Profilköpfe der „allegorischen" Figuren im zweiten Bilde weichen in ihrer stark vorgeschobenen Haltung von den gesicherten Denkmälern Regensburger Malerei ab und erinnern hierin, wie in einigen Eigenheiten des Typus, der kurzen geradlinigen Nase, dem kurzen dicken Kinn an die allemannische und westdeutsche Kunst.

Leider ist es ausserordentlich erschwert, ein sicheres Urteil über die Art und Sonderheit des Farbengeschmackes und der Technik zu gewinnen, da der Zustand beider Bilder ein sehr schlechter ist. Die Farben sind vielfach abgerieben und abgesprungen, das Gold und Silber ist oxydiert, dieses zu schwarz, jenes zu grün.

*) Das [illegible] genannten byzantinischen Beispiel stimmt genau mit dem in unserer Handschrift überein.

Was zunächst den Gewandstil betrifft, so dürfen wir für die Hauptfiguren im allgemeinen dasselbe behaupten, was für das Romwaldbild und die Bilder des Regelbuches gilt. Das Gewand fällt als eine steife, harte Masse, die vom Körper nichts erkennen lässt. Die Falten werden als feste, unbewegte Linien auf den Grund eingezeichnet. Die kräftige Hervorhebung der Gewandsäume durch den Eintrag einer weissen Linie begegnete uns zwar nicht im Regelbuch, aber im Bilde des Romwald. Die Art, wie die Casula von den Schultern herab über den Rücken und zwischen den Armen hindurch über die Brust fällt, ist genau die gleiche, wie im Bilde der Uta und des Caesarius. Aber die Unterschiede im Gewandstil dieser beiden Handschriften sind doch sehr beträchtlich. Es scheint vor allem hier im Unterschied zu jener eine viel reichere, allerdings nicht minder steife Pracht angestrebt zu sein. Wir begegnen hier einer wirklichen Musterung der Gewänder, und ganze Stücke sind in Gold oder Silber ausgeführt, — ganz im Gegensatz zu der Einfachheit des Regelbuches. Auch in der Durchführung der einzelnen Faltenzüge ist ein Unterschied bemerkbar; es fehlen vor allem die Systeme gebogener Linien, die den aufgeblähten Eindruck der Gewänder verursachen und die in den anderen Arbeiten der Epoche eine so grosse Rolle spielen. Auch die farbige Mannigfaltigkeit im Auftrage der Falten scheint nicht in der Weise erstrebt zu sein, wie dort. In den Nebenfiguren, die ja ihrer ganzen Art nach nicht recht zu dem Bilde passen, das wir von dem Kunstcharakter der übrigen Werke haben, und die zeigen, dass schon jetzt Kräfte verschiedener Art an diesem Orte wirken, tritt uns auch in der Gewandung abweichendes entgegen. Der Vergleich ist hier zwar erschwert, da die Figur des Mönches nur in der Federskizze, in blassbrauner Tinte vorliegt, ohne die malerische Ausführung erhalten zu haben. Aber wir erkennen doch deutlich genug, dass hier eine lebendigere künstlerische Anschauung wirkt. Die Gewänder sind in einer flüssigen Weise bewegt, schmiegen sich gut und natürlich dem Körper an, und ihre Falten sind nicht in ein so festes System gezwängt, sondern laufen in mannigfacher Richtung. Freilich, in den farbig ausgeführten Gewändern ist der harte, unmalerische Auftrag der Falten,der ein allmähliches Übergehen nicht kennt, hier so vorhanden wie dort.

nur liegt zwischen der Alba und der Dalmatica hier im Bilde Emmerams die goldene Stola und in beiden Bildern über der Casula das silberne Pallium, das bei dem sitzenden Bischof schmucklos, bei Emmeram mit Gold und minium geziert ist. Das unterste Gewand ist bei diesem bräunlich-rosa (purpur) mit Falten in kräftigerem Braunrot und ungebrochenem Weiss, bei dem Bischof hellblau mit weissen Falten. Das Mittelgewand, bei Emmeram sehr ruinös, war bei beiden in Silber gegeben. Die Casula lässt im Bilde Emmerams nur noch mühsam ihre ursprüngliche prächtige Beschaffenheit erkennen; sie war ganz vergoldet und zeigte auf diesem Grunde rosettenartige Vierblätter in Miniumkontur eingezeichnet; die Blätter ziemlich pastos mit rotbraun, die Kelche mit einem hellblauen Punktkreis

Blätter und des Kelches ist immer ein weisser Punkt eingezeichnet. Einfacher ist dieses Gewand bei dem Bischofsbilde der folgenden Seite. Es ist braunrot (purpur) grundiert und mit einem einfachen Dreipunktmuster (∴) geziert. Die Falten sind, wie dieses, in reinem Weiss eingetragen. Im Bilde Emmerams sind sogar die Schuhe reich gemustert: auf goldenem Grunde weisse und minium Zeichnung, die Spitzen dreiblattartig geschmückt. Die einfache Gewandung der allegorischen Figuren des zweiten Bildes ist in denselben Farben, braunrot und hellblau gehalten (nur Ober- und Untergewand in der Farbe vertauscht), wie die des sitzenden Bischofs. Wir sehen, die Palette ist klein: gold, silber, purpur, hellblau, weiss!

Bei der schlechten Erhaltung lässt sich auch die Technik nur sehr ungenau bestimmen. Wir erkennen als Inkarnation ein angenehmes, warmes Crême-rosa, auf dem die Zeichnung in einem kräftigen Rotbraun steht, — ganz im Gegensatz zum Regelbuch, das in so toter Weise schwarze Zeichnung auf dem fahlen weissen Inkarnate zeigt. In den Einzelheiten der Zeichnung und den doch durch diese bedingten Eigenheiten des Ausdrucks nähern sich dagegen beide Handschriften ausserordentlich. Die Brauen stehen hoch und sind stark geschwungen, die grossen kräftigen Pupillen — ebenfalls rotbraun gezeichnet — hängen am Oberlid; die stark aber gleichmässig geschwungenen Lider berühren sich nicht scharf. Die Zeichnung von Nase und Mund ist nicht deutlich zu erkennen. An den Händen fällt wiederum die Einzeichnung im Handteller unter dem kleinen Finger auf, die der Linie, die die Verdickung des Handballens bei der Daumenwurzel andeuten soll, entspricht. Wie im Regelbuche sind auch die Nägel stets scharf eingezeichnet. Zur farbigen Belebung des Inkarnats ist weiss aufgetragen, — besonders scharf im Augenstern, um die Pupille herum, wie im Romwaldbilde, den Nasenrücken entlang, und unter den Brauen. Andere Farben, wie grün und fleischrot, sind im Unterschied zum Regelbuche nicht verwandt.

Gar nichts besonderes bietet die Haarbehandlung. Wie die Haartracht selbst, ist auch die Technik ihrer Ausführung eine ganz übliche. Die ganze Fläche von Haar und Bart ist gleichmässig hellblau grundiert; darauf sind die Hauptgliederungslinien und Konturen in intensiverem Blau, und die eigentlich belebende Zeichnung der Haarmassen in reiner weisser Zeichnung in kurzen, meist parallelen Stricheln eingetragen. So finden wir die Behandlung des Greisenhaares an den verschiedensten Orten; wir könnten nur noch feststellen, dass sie der Art des Romwaldbildes näher steht als der des Regelbuches.

Dass die Handschrift in die Epoche der Regensburger Reform, d. h. in das letzte Viertel des X. Jahrhunderts gehört, ist fraglos. Ob ihre Entstehung aber in den Anfang oder das Ende dieser Zeitspanne fällt, wage ich nicht zu entscheiden. Vielleicht zeigt sie uns ein Denkmal der dortigen Thätigkeit vor der Geltung des Einflusses des Codex aureus, den wir ja in den übrigen Denkmälern stets bemerken konnten und der uns auch in einem Hauptwerk der folgenden Epoche als massgebend begegnen wird. Aber es ist doch sehr fraglich, ob wir aus diesem sachlichen Verhältnis ein zeitliches folgern dürfen. Denn

man kann sich ja jederzeit in einem bestimmten Falle von dem sonst beliebten Vorbild emanzipiert haben, — gerade so wie wir auch im Regelbuch in der Mehrzahl der Bilder nichts von diesem Einfluss spürten. Ein sicheres Urteil über die örtliche Herkunft der Vorbilder, die an seiner Statt nun hier wirkten, lässt sich nach unserer vorläufigen Materialkenntnis nicht gewinnen.

IV.

Die Blütezeit der Regensburger Schule

unter

Heinrich II.

I.

Das Sakramentar Heinrichs II.

Mit fünf anderen kostbaren Werken kam aus dem Besitz des Bamberger Domschatzes eine Handschrift in die Münchner Staatsbibliothek, die jetzt als Cod. lat. 4456, Cim. 60 (antea Cim. B. 7, Bamb. 909) in dieser ruht. Die Handschrift ist eins der bekanntesten und kostbarsten Kunstwerke des XI. Jahrhunderts, die Litteratur, die sich mit ihr beschäftigt, deshalb sehr gross.

Aus der älteren und allgemeineren Litteratur erwähne ich Acta Sanctorum Juli III, p. 786 (Antwerpen 1723). C. G. Murr: Merkwürdigkeiten der fürstbischöflichen Residenzstadt Bamberg, Nürnb. 1799 p. 243 ff. Jaeck: Vollständige Beschreibung etc. No. 909, p. XLI, 116. Gessert: Die Cimelien der Münchner Bibliothek, Serapeum VI, 1844, p. 82 ff. (Schmeller:) Allgemeine Auskunft über d. k. Hof- und Staatsbibliothek zu München 1846, 1851. Halm-Laubmann: Cat. Codd. lat. bibl. reg. monac. I, II, p. 167. Aus der kunstgeschichtlichen Litteratur, H. Alex. Müller: Die Museen und Kunstwerke Deutschlands 1863 II, p. 296. Lotz: Kunsttopographie Deutschlands 1863 II, p. 296 ff. Kugler: Museum 1834, p. 29, 162. Ders.: Kleine Schriften I, 1853, p. 79 ff. Ders.: Handbuch, 4. Aufl. 1861 I, p. 408 ff. Schnaase: Geschichte der bildenden Kunst, 2. Aufl. 1871, IV 2, p. 629 ff. Waagen: Handbuch der Geschichte der Malerei, I, 1862, p. 9. Förster: Geschichte der deutschen Kunst I, 1860, p. 60, 73. Ders.: Denkmäler II. Springer: Handbuch ed. 1895, II, p. 218 ff. Sighart a. a. O., p. 142. Reber: Kunstgeschichte des Mittelalters, p. 369. Janitschek: Geschichte etc. p. 78. B. Riehl: Zur bayrischen Kunstgeschichte I, p. 13 ff. Woltmann-Wörmann: Geschichte der Malerei I, p. 86. Cahier-Martin: Nouveaux melanges I, 1874, p. 57 ff. Hefner-Alteneck: Trachten I, Taf. 1, 2, p. 2, 3. Ders.: Trachten und Gerätschaften 1880, Taf. 47, 48, p. 27, 28. L. v. Kobell: Kunstvolle Miniaturen p. 25 und Tafeln. Silvestre: Paleographie universelle IV, pl. 78. Essenwein: Kulturhistorischer Bilderatlas (1883), Taf. XXXIV, XXXV. Stacke: Deutsche Geschichte I, 1880, p. 282 (auch verschiedene Initialen im Laufe des Textes). Looshorn: Geschichte des Bistums Bamberg I, Taf. 1, p. VII ff. Piper: Mythologie und Symbolik, I 2, p. 634. Vöge: Malerschule, p. 8, Anm. 1, p. 155, 159. J. v. Schlosser: Beiträge z. Kunstgeschichte etc., p. 119 ff. Beissel: Des heiligen Bernward Evangelienbuch im Domschatz zu Hildesheim, p. 4, 6, 40. Middleton: Illuminated Manuscripts in classical and mediaeval times, 1892, p. 154, Abb. 29. Edm. Braun: Beiträge zur Trierer Buchmalerei, p. 35. Haseloff: Malerschule, p. 148 ff., 166.

Aus der historischen und lithurgischen Litteratur erwähne ich: Jahrbücher der deutschen Geschichte: Hirsch, Heinrich II., II, p. 102 ff. Giesebrecht: Geschichte der deutschen Kaiserzeit, V. Aufl. II, p. 610. Ebner: Quellen und Forschungen, p. 448 u. pass.

Die Handschrift beansprucht die Beachtung des Kunsthistorikers zunächst durch den kunstvollen Prachteinband. Die Mitte des Vorderdeckels ziert ein Elfenbein mit einer Kreuzigung (Westwood, p. 459), das in einen jüngeren, wohl dem XVII. oder XVIII. Jahrhundert angehörigen Goldbelag eingelassen und eine der schönsten, formenreinsten Arbeiten mittelalterlicher Kunst ist. Das Elfenbein ist wie der ganze Einband von Riehl, Die bayrische Kleinplastik a. a. O., p. 14/15 in den Mittelpunkt einer Regensburger Skulptoren- und Goldschmiedeschule des XI. Jahrhunderts gestellt worden, indem er es mit Recht mit den Elfenbeinen auf Clm. 4451, Cim. 56 und mit Unrecht mit der Reiderschen Auferstehungstafel des Nationalmuseums in München, einer der edelsten altchristlichen Arbeiten des IV./V. Jahrhunderts, die nichts hiermit zu thun hat, zusammenstellt. Aber auch jene übrigen Arbeiten gehören weder dem XI. Jahrhundert an, noch sind sie Regensburgisch. Auch die Ansicht Bodes (Geschichte der deutschen Plastik p. 18), der die Heimat unserer Tafel in Sachsen sieht, scheint unhaltbar, sondern wahrscheinlich sind all diese Arbeiten Leistungen der lothringischen Schulen und streifen die karolingische Epoche. Der Schule gehört auch die schöne Tafel des Berliner Museums Nr. 433 (Bode-Tschudi, Katalog Taf. LV, Geschichte der deutschen Plastik p. 18, Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik, p. 161) an. Abb. der Münchner Tafel: Förster, Denkmäler II, Cahier-Martin, Mélanges II, p. 43. Weitere Litteratur: Kugler, Handbuch, IV. Aufl. I, p. 402. Schnaase a. a. O., p. 656. Lübke, Geschichte der Plastik 1880, I, p. 398. Vöge a. a. O. Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes, p. 242. v. Eye und Falke, Kunstleben der Vorzeit, p. 19. Sighart a. a. O., p. 108 ff. Bode, a. a. O. Photographie: Hofphotograph Teufel-München Nr. 227.

Mit vollem Recht aber darf die Arbeit des Rückdeckels als Regensburger Arbeit in Anspruch genommen werden. Sie zeigt in einer teilweise vergoldeten, durchbrochenen und gravierten Silberplatte eine Darstellung des schreibenden Gregor in architektonischer Umrahmung und gehört sicher dem XI. Jahrhundert und der bayrischen Gegend an. Über die Technik sprachen wir oben bei Betrachtung des Rückdeckels der Pommersfeldener Hand-

schrift, S. o. p. 42. Der Ornamentrahmen ist identisch mit einer Arbeit gleicher Technik und Schule, die sich jetzt auf einem altslavischen Evangeliencodex im Czartoryski-Museum in Krakau befindet. Litteratur: Riehl a. a. O., Photographie: Teufel Nr. 228.

Den Inhalt der Handschrift bildet das römische Sakramentar, d. h. die Sammlung der Gebete, die bei der Verrichtung der Messe vom celebrierenden Geistlichen selbst gesprochen werden, ohne die evangelischen Leseteile und Gesangstücke, — nach dem Kirchenkalender geordnet. Die Handschrift stellt also eines der wichtigsten lithurgischen Gebrauchsbücher dar. Sie zählt 358 Blatt und misst 29,7:24,1 cm. Eigenartig ist, dass der Schnitt, d. h. die Seitenflächen des geschlossenen Buches offenbar in alter Zeit mit einem farbigen Rankenornament in den Farben hellblau, grün und schwarzbraun geziert ist, das mit der Schablone aufgetragen ist, wie wir es auch bei mittelalterlichen Geweben kennen lernen.

Vor dem eigentlichen Beginn der Handschrift befindet sich eine Lage von 3 Bl., auf deren letztem zwei urkundliche Einträge späterer Hand über Bamberger Synoden der Jahre 1058 und 1087 geschrieben sind. Die Handschrift scheint also in dieser Zeit bereits sicher in Bamberg gewesen zu sein.*) Den Schluss der Handschrift bilden fünf unbeschriebene liniierte Blätter.

Die Handschrift selbst beginnt mit einem reich ausgestatteten Martyrologium, welches Bl. 4b (Abb. Taf. IV, Nr. 12) mit einem Zierblatt incipit martyrologium eröffnet wird und das für jeden Tag des Jahres einen Heiligennamen enthält. Je ein Monat steht auf einer Seite, die Tage auf zwei Kolumnen, die durch eine Säule getrennt sind, verteilt, die Schrift in goldener Minuskel und von einem reich ornamentierten Rahmen umgeben. Aus dem Abdruck, den wir im Anhang geben,**) sieht man, dass die stärksten Beziehungen auf Regensburg vorliegen. Wir finden am 7. Januar Erhard, am 21. September Emmeram, am 27. September Wenzel genannt. Es endigt mit dem 31. Dezember auf Bl. 10b.

Auf der nächsten Seite, Bl. 11, folgt das erste Bild der Handschrift (25,1:20,0 cm. Abb. Taf. VII, Nr. 17). Vor einem fein gemusterten Hintergrund, der von einem einfachen Ornamentband gerahmt ist, steht, wie wir aus den Beischriften erfahren, König Heinrich, neben ihm die Heiligen Ulrich und Emmeram (die Patrone von Augsburg und Regensburg), die ihm die gleichmässig nach auswärts erhobenen Arme***) stützen. Oberhalb dieser Szene, aber doch zu ihr gehörig, thront Christus in einer Mandorla, die Rechte segnend vor der Brust, mit der Linken die Krone des Königs haltend. Links und rechts kommen von oben Engelgestalten herab, die, die Hände ehrfurchtsvoll in einem Tuch verborgen, Lanze und Schwert des Königs halten. Die Lanze endigt oben in einen kleinen Kruzifix; der reiche Schmuck des Schwertes kennzeichnet dieses als Ceremonienschwert.*) Der Hintergrund zerfällt in einzelne, verschieden gemusterte Felder, zwischen denen goldgerahmte purpurne, tiefblaue oder moosgrüne Streifen in goldner, minium umzogener Unzialschrift folgende Verse zeigen:**)

ECCE CORONATUR DIVINITUS ATQUE BEATUR
REX PIUS HEINRICUS PROAVORUM STIRPE POLOSUS
HUIUS ŎDALRICUS COR REGIS SIGNET ET ACTUS
EMMERAMUS EI FAVEAT SOLAMINE DULCI.
PROPULSANS CURAM SIBI CONFERT ANGELUS HASTAM
APTAT ET HIC ENSEM CUI PROSIGNANDO TIMOREM.
CLEMENS CHRISTE TUO LONGUM DA VIVERE XPICTO
UT TIBI DEVOTUS NON PERDAT TEMPORIS USUS.

Die Verse geben einen fast wörtlich genauen Titulus zum Bilde, und wir erfahren, abgesehen von den Namen, aus ihnen eigentlich nichts, was nicht im Bilde deutlich ausgedrückt ist. Eine Reihe von Umständen lassen in der Hauptfigur nur Heinrich II. erkennen,***) und da er hier und in einem folgenden Gedicht der Handschrift als rex bezeichnet wird, kann die Handschrift also nur in den Jahren 1002—1014 entstanden sein. Der ganze Charakter der Darstellung macht es unwahrscheinlich, an ein reales Ereignis, an eine Krönung zu denken, zu deren Feier die Handschrift dem König etwa überreicht wäre. Die Königskrönung scheint schon dadurch ausgeschlossen, dass Heinrich hier als zwar jugendlicher aber doch wirklich reifer Mann dargestellt wird; gegen die Kaiserkrönung spricht die durchgängige Bezeichnung als rex. In dem Bilde ist vielmehr eine Darstellung ideelen Inhalts zu sehen. Die Erscheinung Christi, der Engel, die Teilnahme der beiden Heiligen, die Bekrönung der Lanze durch den Gekreuzigten, — das alles erscheint als Ausdruck des theokratischen Regierungsideales, wie es mit Otto III. in einem bereits krankhaften Mysticismus begonnen hatte und mit Heinrich II. seinen Höhepunkt erreichte.†) — Die Darstellung auf die Kanonisation Heinrichs II. zu beziehen (14. III. 1146), wie es die Acta Sanctorum thun, ist ganz unmöglich, da

*) Die Form des Schwertes stimmt mit einem Ceremonienschwert im Schatze des Münsters zu Essen überein. S. G. Humann, Ein Schwert mit byzantinischen Ornamenten etc. (S. A. aus) Heft XX der Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen. Essen 1899, p. 10, Anm. 2.

**) Die Verse sind in nicht ganz richtiger Lesung abgedruckt bei Looshorn a. a. O. p. VII ff. Hier findet man auch die genaue Stellung der einzelnen Zeilen im Bilde ausdrücklich bemerkt.

***) Die Bezeichnung des Königs als rex pius auch im Bilde der kunsthistorisch wichtigen Handschrift in Bamberg A. II, 46. S. Vöge a. a. O. p. 15, Anm. 7.

†) Wir schliesen uns hierin an die Interpretation der Jahrbücher der deutschen Geschichte a. a. O. an, gegenüber der abweichenden Ansicht Vöges (a. a. O. p. 122 f.).

*) S. Anhang II, Kolumne II.

Heinrichs.

die Handschrift dem beginnenden XI. Jahrhundert angehört, und Verse und Bildschmuck den König als lebend voraussetzen.

Die folgende Seite, die Rückseite von Blatt 11, ist der Darstellung des feierlich thronenden Königs gewidmet (25,1:20,0 cm. Abb. Taf. VII, Nr. 18). Unter einem von vier Säulen getragenen Kuppelgewölbe sitzt der Dargestellte in strenger Vorderansicht, in reicher ceremonieller Tracht, die Krone auf dem Haupt, die Linke seitwärts erhoben, den Reichsapfel haltend, die Rechte, vor der Brust, das kurze Scepter. Über ihm ragt die Hand Gottes aus Wolken hervor; neben ihm stehen zwei jugendliche Waffenträger; an den Seiten, innerhalb und ausserhalb der architektonischen Umgebung, vier bekrönte weibliche Figuren, Füllhörner, aus denen Blumenranken sprossen, in den verhüllten Händen haltend, offenbar Personifikationen von vier huldigenden Ländern. Über und unter der eigentlichen Szene stehen auf je drei purpurnen Streifen in steifer miniumumzogener Goldunzialschrift folgende Verse:
ECCE TRIUMPHATIS TERRARUM PARTIBUS ORBIS
INNUMERAE GENTES DOMINANTIA IUSSA GERENTES
MUNERIBUS MULTIS VENERANTUR CULMEN HONORIS.
TALIA NUNC GAUDE FIERI REX O BENEDICTE
NAM DITIONE TUA SUNT OMNIA IURA SUBACTA
HAEC MODO SUSCIPIAS CAELI SUMPTURE CORONAS.

In dieser Darstellung des Königs, die ihrem Inhalt nach als Huldigung der vier — ungenannten — Völker bezeichnet werden kann, ist gleichsam das reale, weltliche Gegenstück zu der Verherrlichung der geistlichen Macht des Regimentes im Bilde der vorigen Seite gegeben. Aber auch hier konnte wenigstens im Gedichte die Anspielung auf den göttlichen Charakter des Königtums nicht unterdrückt werden: die theokratischen Ideen stehen in vollster Blüte.

Die Illustration der folgenden Seite (Bl. 12. Abb. Taf. VIII, Nr. 19) steht inhaltlich bereits in einem engen Zusammenhang zum Texte der Handschrift, indem sie das Bild des Heiligen Gregor, des Verfassers des Sacramentarium giebt (25,5 : 20,2). Der Heilige sitzt nach rechts gewandt in bischöflicher Tracht auf einer architektonisch gebildeten Bank und schreibt in ein rechts vor ihm liegendes Buch. Von rechts kommt die Taube des heiligen Geistes auf ihn zugeflogen, — aus einem Wolkengebilde heraus.

Die nächsten beiden Seiten (Bl. 12b und 13) enthalten nun in reichster bildmässiger Anlage und ornamentaler Ausstattung den eigentlichen Titel des Werkes: incipit (Bl. 12b) liber sacramentorum (Bl. 13. Abb. Taf. IX, Nr. 22). In ebenso reicher aber weniger künstlerischer Weise folgt (Bl. 13b) die einleitende Segensformel: per omnia saecula saeculorum dominus vobiscum etc, — geschrieben in goldenen Buchstaben, die auf acht Purpurstreifen stehen, durchrankt von Gold, die einzelnen Streifen paarweise gruppiert, die Zwischenstreifen abwechselnd mit Flachornamenten und goldenen Ranken auf weiss gedecktem Pergamentgrund belebt.

Auf der nächsten Seite (Bl. 14. Abb. Taf. X, Nr. 23) beginnt nun die Präfation, das vere dignum, — wiederum in der Form der Zierseite aufs kunstvollste ausgestattet. Im oberen Teile die übliche Ligatur, im unteren Teile der Anfang des Textes, dessen Fortsetzung nun bis zum Schlusse der Präfation auf der nächsten Seite (Bl. 14b) in einer ebenfalls reichen Zierseite auf Purpurstreifen gegeben wird.

Es folgt die typische Illustration des Kanonanfangs, die Kreuzigung (bl. 15. 25,4:20,1 cm. Abb. Taf. VIII, Nr. 20). In der Mitte des Bildes hängt der bärtige Erlöser mit geschlossenen Augen an dem aus Gold und Silber gebildeten Kreuz. Seine Füsse sind schematisch auf eine viereckige Platte gestellt, um die Lenden ist der kurze hellblaue Schurz gewickelt. Unten stehen Maria und Johannes, dem Kreuze zugewandt, jene die beiden Arme lebhaft erhoben, dieser die Rechte nachdenklich trauernd an der Wange, in der Linken ein geschlossenes goldenes Buch haltend. Oben trauern Sol und Luna, — Halbfiguren, die verhüllten Hände zur Wange erhoben. In den Ecken des reichen Rahmens stehen die Köpfe der Evangelistensymbole, nimbiert und mit langen schmalen Flügeln, aus Wolkenstreifen hervorblickend, der homo im gleichen Gestus der Trauer, wie Sol und Luna. Eigenartig sind die Inschriften, die auf dem purpurnen Bildgrunde stehen. In der Mitte lesen wir teils in griechischen, teils in lateinischen Buchstaben:

Η CTΙΩΦΡΩΜ

eine Verballhornisierung der üblichen griechischen Bezeichnung der Kreuzigung ἡ σταύρωσις. In ähnlicher Weise sind in den lateinischen Inschriften bei Maria und Johannes:

S	M	S	J
A	A	A	O
N	R	N	H
C	I	C	A
T	A	T	N
A		U	N
		S	E
			S

die einzelnen Buchstaben nach der Art griechischer Inschriften untereinander gestellt.

Auf der nächsten Seite (Bl. 15b. Abb. Taf. IX, Nr. 21), unmittelbar vor dem Beginn des Canon ist das letzte Bild der Handschrift eingetragen: Der Engel verkündigt den Frauen am Grabe die Auferstehung des Herrn. Die Mitte des Bildes nimmt der mehrstöckige Grabbau ein, zu dessen Seiten zwei Bäume wachsen. Links harren die zwei heiligen Frauen, die vordere ein Räuchergefäss schwingend; rechts sitzt der Engel, den Kreuzstab über der Schulter, die Linke wie redend zu den Frauen, gewandt. Oben, unter der Kuppel des Baues, lagern zwei bewaffnete Krieger, unten, in der Eingangsöffnung, liegen Linnen und Schweisstuch übereinander. Das Bild hat folgenden Titulus:
CUSTODES CASSI SERVANT HIC CLAUSTRA SEPULCHRI.
ANGELUS HIC DOMINI SOLVIT SIGNACULA BUSTI.
PETRA SEPULCHRALIS DIGNE MERITO VENERARIS.

Es folgt nun, wiederum in einem reich ausgestatteten, goldüberladenen Zierblatt (Bl. 16. Abb. Taf. X, Nr. 24) der Anfang des Kanon, das te igitur. Im oberen Teile steht das grosse, ranken-umgebene T, nicht aber wie häufig mit dem E ligiert (Ŧ), sondern alleinstehend, während das E als kleinerer Buchstabe an die rechte Seite an den Rand hin gerückt ist.

Der weitere Text der Gebete des Messkanon ist nun auf den nächsten Seiten (Bl. 16b—20b) in einer gleichmässigen, einfacheren, aber immer noch prächtigen Ausstattung gegeben. Er steht in einer einfachen Goldminuskel auf dem ungeschmückten Grund des Pergaments; die einzelnen Abschnitte sind nicht besonders hervorgehoben, aber jede Seite ist, ähnlich der Anlage des Martyrologium, mit einem breiten, reichen Ornamentrahmen umgeben.

Erst der Schluss des Kanon ist wieder in einer reicheren Form ausgestattet. Das pax domini steht auf einer Zierseite, deren Mittelpunkt eine Darstellung der Hand Gottes einnimmt (Bl. 21. 25,2:20,0 cm. Abb. Taf. V, Nr. 14.), umgeben von Ornamentrahmen in konzentrischer Anordnung, deren einer den Titulus in Goldunzialen auf Purpurgrund zeigt:

SANCTA DEI PATRIS BENEDICAT DEXTERA NOBIS OMNES ATQUE SUO NOS SALVET UBIQUE SUB UMBRO.

Der Kanon schliesst auf der folgenden Seite (Bl. 21b. Abb. Taf. VI, Nr. 16.), wie üblich, mit dem agnus dei, dessen Text auf gerahmte Felder zwischen eine Darstellung des Lammes und der Evangelistensymbole, alle in Kreismedaillons stehend, verteilt ist. Im Rahmen des Lammmedaillons steht der Vers:

AGNE DEI NOSTRUM MISERANDO TOLLE PECCATUM.

Hiermit endigt die künstlerische Ausstattung der Handschrift. Es beginnt (Bl. 22) der eigentliche Text des Sakramentars, wie üblich in dieser Zeit, mit der Weihnachtsvigil. Die Anlage des Textes ist bis zum Schluss in gleichmässiger Weise durchgeführt, ohne durch Bildschmuck, Zierblätter oder reichere Ausstattung etwa der hohen Kirchenfeste eine Unterbrechung zu erfahren. Nur die Überschriften der einzelnen Tage sind in goldener Unziale gegeben und die erste Zeile des Textes in schwarzer Unziale mit goldener Füllung des Buchstabengrundes und mit einem reich geschmückten Initial zu Beginn der Zeile.*)

Die Anordnung des Textes bietet wenig besonderes. In der ersten Hälfte des Kirchenjahres, Weihnachten bis Pfingsten, sind die Proprien de tempore und de sanctis untereinander gemischt und erst mit dem Sonntag nach der Pfingstoktav werden sie scharf von einander getrennt. Das proprium sanctorum von Gervasius-Protasius bis zu Thomas steht vor dem proprium de tempore der zweiten Hälfte des Kirchenjahres. Zwischen die beiden Proprien kommt nun aber, unmittelbar an den Schluss des proprium sanctorum (Thomas, Bl. 244) angefügt, das commune sanctorum (Bl. 246—260) zu stehen, während die Gelegenheitsmessen (Bl. 299b) den Schluss des Ganzen, nach Ablauf des proprium de tempore, bilden. Einen dieser Anordnung genau entsprechenden Typus habe ich in der Fachlitteratur nicht gefunden; sie kommt am nächsten der von Ebner (p. 392) als „Sakramentar mit ineinander geschobenen Proprien" bezeichneten Art.*)

Inhaltlich bietet der Text nichts, was einen sicheren Anhaltepunkt für die zeitliche oder örtliche Bestimmung bietet. Es wäre nur zu erwähnen, dass die Sonntage nach Pfingsten durchgezählt sind, was ja eine Entstehung nach dem Jahre 1000 wenigstens wahrscheinlich macht. Allerheiligen wird neben Caesarius gefeiert. Vigilien finden sich bei den Heiligentagen nur soweit sie allgemein üblich sind. Sowohl die Auswahl der Heiligentage, wie die Anrufung der Heiligen im Kanon entspricht dem Texte des römischen Sakramentars in einer Reinheit, die im XI. Jahrhundert bereits überraschend ist. Es findet sich kein einziger Lokalheiliger, dessen Erwähnung eine örtliche Bestimmung erlauben möchte, und auch in den Gelegenheitsmessen, den Gebeten für König und Bischof ist kein Name genannt,**) der uns einen Aufschluss giebt. Wir dürfen nur das eine behaupten, dass die Handschrift nicht für den speziellen Gebrauch der Regensburger Kirche geschrieben ist. Wir werden aber aus dem künstlerischen Schmuck der Handschrift beweisen, dass sie in Regensburg geschrieben ist, worauf der Charakter des Martyrologium und die hervorragende Stellung Emmerams im Krönungsbilde bereits hinwies. Soweit der Bildschmuck nicht unmittelbar der eigentlichen Ausstattung des Textes gilt, ist er der Verherrlichung Heinrichs II. gewidmet. Die Handschrift muss also in Regensburg, da nicht für den eignen Gebrauch, für Heinrich II. geschrieben sein, — als Geschenk oder auf Bestellung. Aus den urkundlichen Einträgen, die sich vor ihrem Beginne befinden, können wir schliessen, dass die Handschrift im Jahre 1058 in Bamberg lag, in dessen Domschatz sie bis zur Säkularisation bewahrt wurde. Die Tradition trifft demnach das Wahrscheinlichste, wenn sie die Handschrift als Geschenk Heinrichs II. an seine Lieblingsgründung, nach Bamberg, kommen liess. Dass die Handschrift ursprünglich, bei ihrer Abfassung bereits, für das neue Bistum bestimmt war, lässt sich nicht beweisen;***) aber es ist jedoch wahrscheinlich, dass sie zu seiner ersten Ausstattung gehörte.

Seite (Bl. 20b) leergelassen; vielleicht war hier eine reichere Ausstattung beabsichtigt.

*) Für das einzelne ist auf unseren Anhang zu verweisen. S. das. unter I c.

**) S. im Anhang I b., Nr. 3.

***) Bei einem Herrscher mit so ausgebildeten litterarisch-theologischen Interessen, wie Heinrich II., der in so enger Verbindung mit der Regensburger Geistlichkeit lebte — er ist Schüler Wolfsgangs —, bedurfte es kaum einer ausdrücklichen Bestellung, um in den Besitz einer kostbaren Handschrift zu gelangen. Die Fürsten erhielten solche wohl als Zeichen

Ehe wir den Bildschmuck selbst ins Auge fassen und aus ihm die Entstehung der Handschrift in Regensburg erkennen, erübrigt es noch, einige Worte über die Anlage der künstlerischen Ausstattung, über ihr Verhältnis zum Texte, zu sagen.*) Die beiden Königsbilder, die ohne eigentliche Beziehung zum Texte am Anfang desselben stehen, scheiden hierdurch von unserer jetzigen Betrachtung aus. Der übrige Bildschmuck ist aber seiner Anlage nach durchaus als in Verbindung mit dem liturgisch-inhaltlichen Charakter der Handschrift entstanden zu verstehen.

Freilich können wir nicht jede vorhandene Darstellung als zur üblichen Ausstattung der Sakramentarien gehörig oder für ihren Bildschmuck charakteristisch bezeichnen, indem unsere Handschrift an Reichtum der Ausstattung kaum ihresgleichen gefunden hat und vieles bietet, was wir sonst vermissen. Die Ausgestaltung der Titelüberschrift zu zwei Zierseiten, der Präfation und des Kanonanfanges, die Hervorhebung des ganzen Kanontextes durch Goldschrift und Umrahmung bietet, abgesehen von dem grösseren Reichtum der Ausführung, nichts auffallendes. Ebenso gehört das Bild Gregors als des Verfassers des Sakramentars durchaus zur üblichen Ausstattung der Sakramentarien.**) In tiefsinniger Beziehung zu der liturgischen Bedeutung der Handschrift, als eigentliches Symbol der Idee des Messopfers, ist in fast allen künstlerisch ausgestatteten Sakramentarien dem Kanon ein Bild des Gekreuzigten vorausgeschickt.***) Wir finden es auch hier an dieser Stelle, und zwar in einer merkwürdigen Verbindung mit der Darstellung der Evangelistensymbole. Diese sind zwar auch sonst in Kreuzigungsbildern zu belegen, aber in diesem Falle scheinen sie mir sicher mit tiefer Absicht aus einem Majestasbilde entnommen zu sein. Denn dem Bilde des am Kreuze hängenden Erlösers finden wir in Sakramentarien häufig die Darstellung des in seiner Herrlichkeit thronenden, von den apokalyptischen Tieren umgebenen Christus gegenübergestellt.*) Eine Verbindung der beiden Kunstvorstellungen war hier offenbar Absicht; ist sie nicht das Werk unsres Künstlers, sondern noch in älteren Kanonbildern zu belegen, so ist sie jedenfalls aus dieser Absicht einer Verquickung der beiden Erscheinungen, die ja den Sinn des ganzen Messgebetes in sich schliessen, zu einem Bilde ursprünglich hervorgegangen.**) Ganz eigenartig und meines Wissens ohne Parallele ist das Bild der Marien und des Engels am Grabe des Auferstandenen an dieser Stelle des Sakramentars; denn wo dem Kanonbilde, der Kreuzigung, ein zweites hinzugefügt ist, ist es immer nur die Darstellung der Majestas. Aber die Szene des Grabesengels ist hier sicher aus demselben Sinne der Kreuzigung zugefügt, wie sonst eben jene Darstellung — aus der Absicht, dem Kreuzestode die Auferstehung, dem Bild des Erlösungswerkes das des Erlöst-Seins folgen zu lassen.

Nur in seltenen Fällen finden wir in illustrierten Sakramentarien auch den Schluss des Kanon mit einem Bildschmuck versehen, und in diesen Fällen ist derselbe in den bekannt gewordenen Fällen nur auf das eigentliche Schlussstück, das agnus dei, beschränkt. Die Darstellung des apokalyptischen Lammes, die ja zum ältesten Bestande der christlichen Kunst gehörte, war an dieser Stelle die gegebene.***) Ganz allein steht jedoch wiederum die illustrative Auszeichnung des diesem unmittelbar vorausgehenden pax domini. Die Symboldarstellung der Hand Gottes ist hierfür gewählt worden, und zwar wie die Beischrift sagt, im Sinne einer schirmenden, schützenden Macht, — ganz entsprechend dem Inhalt des Gebetes, dessen Niederschrift sie schmückt. Gerade diese letzten Darstellungen dürfen wir aber, was Erfindung und Ausführung betrifft, nicht als Werk unsres Künstlers betrachten, und nur die sinnvolle Art ihrer Anbringung bleibt sein Verdienst. Wir beobachten nämlich, dass sie ebenso wie ein grosser Teil des übrigen Bildschmucks der Handschrift aus dem Werke, dessen stilbildenden Einfluss wir bereits in den Arbeiten der vorigen, ersten Epoche Regensburger Buchmalerei verfolgt haben, aus dem Codex aureus von St. Emmeram kopiert sind. Da wir wissen, dass dieser in

der Dankbarkeit oder um die doch auch materiell recht vorteilhafte Beziehung aufrecht zu erhalten, als Geschenk des Clerus, um sie bei passender Gelegenheit nach Bedarf weiter zu geben. Abgesehen von der reichen Bamberger Schenkung, erhielt auch Merseburg bei seiner Wiederherstellung (1004) unter anderen Kunstgegenständen ein (verschollenes) kostbares gold- und elfenbeingeziertes Evangelienbuch vom König: Thietmar lib. VI, 61. VII, 48. Chron. p. 176. S. Jahrbücher a. a. O. I, 275.

*) Über dieses Thema ist auf die ergiebigen Untersuchungen Ebners zu verweisen, deren Fortsetzung nach dem frühen Verscheiden dieses im Dienste der wissenschaftlichen Arbeit geopferten Menschenlebens dringend zu wünschen wäre.

**) S. Ebner p. 453. Seltener ist dem hl. Gregor das Bild des Papstes Gelasius, ebenfalls seiner Verdienste um die Abfassung des Sakramentars wegen, beigegeben worden. Ebners Beispielen füge ich Berlin Ms. theol. Lat. fol. 192 zu.

***) Ebner p. 444: „Das heilige Messopfer, speziell die im Kanon sich vollziehende Wandlung, ist die unblutige Repräsentation des blutigen Kreuzesopfers auf Golgatha.“ Bekanntlich nimmt bereits Durandus auf diese Sakramentarillustration Bezug. S. Rat. div. off. (Lugd. 1592. J.-B. Buysson ed.) lib. IV, cap. XXXV, § 10, 11, p. 290 . . . . . in plerisque sacramentariis inter praedicationem [Praefation!] et canonem imago crucifixi depingitur, ut non solum intellectus litterae, verum etiam aspectus picturae memoriam dominicae passionis inspiceret.

*) Ebner p. 440. Es ist aber unrichtig von Ebner, in derartigen Majestasbildern vor dem Kanon eine Darstellung nicht Christi, sondern Gott-Vaters zu sehen, indem er diese als „wörtliche“ Illustration zum Texte te igitur clementissime pater auffasst!

**) Ebner erwähnt keine derartige Darstellung. Es ist bekannt, dass im Unterschied zur Miniaturmalerei in der Elfenbeinplastik die Kreuzigung sehr häufig, seit den karolingischen Zeiten, im Mittelpunkt anderer evangelischer Szenen, von den Evangelistensymbolen, wie auch von den Evangelisten selbst umgeben erscheint. Als Beispiel die schöne Tafel: Darmstadt, Mus. Nr. 4.

***) Ebner p. 448. Ebner führt hierfür ausser unserem Bilde nur Denkmäler der fuldaischen Schule an: Bamberg Ed. V, 4. Göttingen Universitätsbibl. Cod. 231. Es ist zu bemerken, dass mit der Darstellung dieser letzteren Handschrift das Bild auf Bl. 1b des Ms. II der Hofbibl. in Aschaffenburg (aus Mainz) übereinstimmt. Über dieses s. Paul Weber, Geistliches Schauspiel etc. p. 17.

den Zeiten der Entstehung unsrer Handschrift und bereits vorher in St. Emmeram lag, ist hiermit der Beweis ihrer Entstehung an diesem Orte erbracht. Eines der hervorragendsten Werke der Malerei des XI. Jahrhunderts ist somit als Leistung der Regensburger Schule gesichert, und von diesem ausgehend, können wir den Begriff dieser Schule und ihre Bedeutung bestimmen.

Als erster greifbarer Faktor, der die künstlerische Art unsrer Handschrift bestimmte, haben wir somit ihr Verhältnis zum Codex aureus festzustellen. Es ergiebt sich hierbei zunächst, dass folgende Darstellungen unmittelbar aus diesem kopiert sind:

Bl. 4b des Sakramentars = Bl. 47 des Codex aureus. (Zierblatt. Vgl. Taf. IV.)

Bl. 11b des Sakramentars = Bl. 5b des Codex aureus. (Heinrich II., thronend. Taf. VII, Nr. 18.) (Karl d. Kahle, thronend.*)

Bl. 12b des Sakramentars = Bl. 16b/17 des Codex aureus. (Zierblatt. Taf. XI, Nr. 25.)

Bl. 13 des Sakramentars = Bl. 66 des Codex aureus. (Zierblatt. Taf. IX, Nr. 22.)

Bl. 21. des Sakramentars = Bl. 97b des Codex aureus. (Hand Gottes. Taf. V.)

Bl. 21b des Sakramentars = Bl. 65b des Codex aureus. (Lamm Gottes und die apokalyptischen Tiere. Taf. VI.)

Von diesen sechs kopierten Blättern sind drei nur ornamentale Zierblätter. Wir betrachten diese zunächst, obgleich sich an ihnen die künstlerische Eigenart des Kopisten weniger deutlich erkennen lässt, als an denen mit figürlicher Darstellung. Aber wir lernen aus ihnen die Sonderart unsres Künstlers in Dingen der allgemeinen dekorativen Anlage kennen, die auch auf dessen selbstständige Schöpfungen einen bestimmenden Einfluss gewonnen haben.

Ein Unterschied mehr der Wirkung als der Ausführung ist zunächst durch das verschiedene Format der beiden Handschriften bedingt. Der Umfang des Codex aureus (40,4:30,5) ist etwa ein Viertel grösser als der des Sakramentars (29,7:24,1); auch sind die Verhältnisse bei jenem schlanker als bei diesem, indem der Codex aureus wesentlich höher als breit, das Sakramentar mehr quadratisch gebildet ist. Die Darstellungen unsrer Handschrift wirken dadurch etwas in die Breite gezogen. Ein recht wesentlicher Unterschied der Wirkung liegt darin, dass im Codex aureus der eigentliche Kern der Darstellung von breiten Rahmenbildungen umgeben wird, die sich bis an den äussersten Rand der Seiten, wenigstens in ihrem jetzigen Zustand,**) erstrecken und von dem Pergamentgrunde kaum mehr ein Streifchen frei lassen. Im Sakramentar aber bleibt ein breiter leerer Rand übrig, sodass die Darstellung scharf aus dem Pergamentgrund hervortritt, indem die äussersten Umrahmungen des Codex aureus weggelassen und die Bilder wie ein Ausschnitt aus diesem wirken. Sie sind im Sakramentar aus der Umrahmung, die sie dort empfangen haben, herausgenommen.

Nur geringfügig sind die Änderungen, die sich durch den veränderten Text in den kopierten Zierseiten des Sakramentars gegenüber denen des Vorbildes ergaben. Die Texte nehmen hier bald mehr, bald weniger Raum ein als dort, und eine gewisse Umgestaltung war auch hierdurch bedingt. Eine Eigenheit mehr technischer als künstlerischer Art, die aber eine Veränderung der künstlerischen Gesamtwirkung mit sich brachte, liegt in der verschiedenartigen, stets eindrucksvollen Weise, in der unser Künstler die Goldmalereien des Rankenwerkes und der Zierbuchstaben vom Grunde abhob. Im Codex aureus ist hierfür immer nur eine weisse Kontur des Goldes verwandt; oft steht dieses sogar ohne alle Umzeichnung direkt auf der Grundfläche. In unserer Handschrift aber ist das Gold stets von einem kräftigen, breitgezogenen Rot, seltener mit Weiss, Schwarz oder einem anderweit nur ausnahmsweise belegbaren Hellgelb umgeben. Hierdurch hebt es sich in einer viel deutlicheren, mehr plastischen, reineren Weise vom Grunde ab als im Codex aureus. Diese gute Wirkung wird erhöht durch eine abweichende farbige Behandlung der Grundflächen, auf denen Ornament und Schriften sich bewegen. Zwei Arten der Grundierung sind im Codex aureus bei ornamentalen Darstellungen die regelmässigen: erstens die rein-purpurne oder purpurne mit „marmorierter" Sprenkelung, zweitens die farbige, die aus breiten unregelmässigen Farbenflecken, meistens in Hellgrün und Hellblau, auf den weiss gefärbten Pergamentgrund gestellt, besteht. Eine prächtige, schwere Wirkung war hier stets beabsichtigt. Anders im Sakramentar. In diesem sind die leeren Purpurgründe überhaupt nicht verwandt, sondern statt ihrer finden wir immer nur lebhaft „marmorierte", gesprenkelte Gründe und diese nicht nur wie im Vorbild auf Purpurgrund stehend, sondern viel häufiger und lieber auf hellen farbigen Gründen. Auch das technische Verfahren ist in diesen Sprenkelungen ein ganz anderes. Im Codex aureus und seinen karolingischen Schulverwandten, wie auch noch im Romwaldbilde sind sie in grossen flüchtigen unregelmässigen Flecken und Stricheln gegeben, die ziemlich weit auseinanderstehend über die Grundfläche verteilt sind; im Sakramentar stehen ganz feine, scharf aufgetragene kleine Punkte eng nebeneinander und bedecken gleichmässig den Grund, der selbst kaum noch als solcher wirkt. Die Technik ist hier kleinlicher, aber das Resultat besser als im Codex aureus. Die Fläche wirkt nicht so zerrissen und unruhig; die vielen kleinen Punkte vereinigen sich dem Auge zu einem geschlossenen, bestimmten, einheitlichen Mischton. Der ursprüngliche Steincharakter der Marmorierung ist dabei ganz verloren gegangen; wir werden mehr an gesprenkelt gemusterte Gewebe erinnert. Mit der veränderten Technik macht sich auch eine Veränderung des Farbengeschmacks in diesen „marmorierten" Gründen

wegfiel.

geltend. Es ist hier deutlich zu erkennen, dass man eine helle, freundliche, lebhafte Wirkung den schweren, satten Tönen des Vorbildes vorzog. Zwar findet der Purpurgrund auch hier Verwendung, aber er ist da so dicht mit weissen, und (weniger dicht) mit hellen ziegelroten Pünktchen bedeckt, dass wir von seiner schweren Pracht kaum noch etwas spüren. Die hellen, zarten Sprenkelungen von gelb und rot auf saftgrünem Grunde, von weiss auf hellblauem Grunde, kommen im Codex aureus aber überhaupt nicht vor. Aus dem gleichen Streben nach einer lebhafteren Mannigfaltigkeit sind auch die gewürfelten Hintergründe, die wir als eine zweite Form neben den marmorierten oder leeren Purpurgründen im Codex aureus beobachtet haben, umgearbeitet worden. Die grossen schwerfälligen Farbenflecke, die in diesem leer auf dem weiss gefärbten Pergamentgrunde stehen, sind in unsrer Handschrift meistens durch farbige Punkte, ähnlich wie bei den anderen Hintergründen, oft aber auch in ornamentaler, rosettenartiger Anordnung belebt.

Gerade die helle, lebendige Art der Grundierung, gemeinsam mit der farbigen Umziehung der Goldmalerei, bewirkt, dass der ganze Reichtum an dekorativen Elementen, die sich über den Grund hinspannen — das Blattwerk, Geriemsel, die Zierschriften, die Ranken —, viel klarer, deutlicher, greifbarer aus dem Gesamtbild hervortreten als im Codex aureus.

Der selbständige Farbengeschmack unsres Künstlers tritt gegenüber dem Original noch in der Behandlung des Blattwerks in den Rahmenfüllungen bemerkbar hervor. Und wie wir in den Grundierungsflächen des Sakramentars das Hervortreten des Farbengrundes gegenüber dem Purpurgrund des Codex aureus als eine leitende Tendenz verfolgen konnten, finden wir jetzt bei der Wiedergabe des Blattwerks das Bestreben auf eine Beseitigung der Goldmalerei gerichtet. Im Codex aureus wird das Blattwerk oft in feiner, farbiger Einzeichnung — in Hellviolett z. B. oder Rotorange — auf einem goldenen Grundstreifen gegeben, oder umgekehrt das Blattwerk selbst in Gold mit weisser und Minium-Umzeichnung, auf einem z. B. dunkelbraunen Grunde. Im Sakramentar aber wird das Blattwerk lieber etwa durch schwarze und weisse Einzeichnung aus einem hellblauen oder violettblauen Grundstreifen hervorgeholt, oder es steht in Hellgelb und Rotbraun auf dunkelgrünem Grunde. Gold jedenfalls ist gerade in den schmalen Rahmenbordüren sehr selten verwandt.

Diese Einzelheiten, die für den künstlerischen Gesamteindruck in hohem Masse bestimmend sind, zeigen, dass ein Kopist mit ausgebildetem, selbständigen, künstlerischen Geschmack zu uns spricht, — ganz im Unterschied zu dem Romwaldbilde, dessen Meister zwar im ganzen kein Kopist ist, der aber alle Dekorationsmotive und die Art ihrer Ausführung ganz aus dem Original übernahm!

Auch in den Bildern, die unser Künstler nicht aus dem Codex aureus kopiert hat, sind die eigentlich dekorativen Bestandteile aus diesem entnommen, und zwar in derselben charakteristischen Umbildung der Ausführung und des Farbengeschmacks, die wir gerade im Vergleich der Kopien mit den Originalen erkennen konnten. So sind auch die ganz selbständigen Darstellungen, ebenso wie die Textseiten des Kanons und des Martyrologiums mit jenen breiten, reichen Rahmen versehen, die nur aus dem Codex aureus entlehnt sein können. Wir finden hier jenes grossangelegte Blattwerk, das eigentlich nur wenig ornamental verarbeitet ist, das sich aus breiten, einzelnen, für sich stehenden Blättern zusammensetzt, die kühn und sicher auf den Grund gelegt sind. Wir finden die für die Schule des Codex aureus so charakteristische Farbenzusammenstellung der meist einfarbigen Blätter in kräftigem Gold und Rotbraun und in einem matten, bräunlichen Grau. Auch die technische Eigentümlichkeit des Blattwerks, das Zerreissen der Blattfläche durch eine überscharfe, farbige Einzeichnung der Rippen, Riefelungen, Kerbungen ist die des Codex aureus. Der selbständige Geschmack des Künstlers bricht wieder darin durch, dass er auch in den Rahmen die Ornamentgebilde auf jene gewürfelten und gesprenkelten Gründe stellt, die wir bereits kennen gelernt haben. Im Codex aureus lässt sich das nicht belegen. Sehr eigenartig ist auch das Verfahren, die breite Blattwerk-Füllung der Bordüren nicht einfach, wie es gewöhnlich geschieht, an den Seiten mit einem Gold- oder Silberband einzufassen, sondern mit einem schmalen Palmetten- oder Blattfries und an diesen erst ein nur den äusseren Rand abschliessendes Goldband anzureihen. Auch diese „Randfriese" zeigen bei eingehender Betrachtung trotz ihres neutralen Charakters in Anlage und Ausführung unverkennbar die Züge des karolingischen Vorbildes. Wie in ihnen ist die Ornamentfläche regelmässig in einem einheitlichen Grundton koloriert und sind aus diesem dann die kleinen, einfach gereihten Motive durch farbige Einzeichnung herausgeholt. Gerade durch diese rein zeichnerische Weise, die es vermeidet, das Ornament als selbständige Farbenmasse breit auf den (dann andersfarbigen) Grund hinzusetzen, entsteht jener „zerrissene" Eindruck, den wir auch in den grosszügigen Blattformen der Bordürenfüllungen als charakteristisch für den Codex aureus hervorgehoben haben. Die farbige Art dieser Friese ist eine mannigfaltige. Ich bemerkte Grundierungen in hellem Blau, Grauviolett, Rotbraun, in Graugrün, Orange und dunklem Braunviolett, und auf diesen die Zeichnung des Ornaments einfach in schwarzer und weisser Zeichnung gegeben. Statt des Weiss tritt neben dem Schwarz eine kräftige hellgelbe Zeichnung ein bei braungelben, braunroten oder olivefarbenen Gründen; minium findet sich neben weiss oder gelb auf goldenem Grunde. Die Gepflogenheit, zwei verschiedene Motive in verschiedener Farbe als „Halbfriese" parallel nebeneinander herlaufen zu lassen, die wir auch im Regelbuch von Niedermünster fanden, ist auch hier gelegentlich zu belegen (Bl. 7 b/8, 9b/10). Ebenso ist es in den „Fassungsfriesen" gebräuchlich, einzelne Abteilungen zu bilden und besonders die Eck- und Mittelstücke durch verschiedenartige ornamentale Behandlung

einander gegenüberzustellen, während die breiten inneren Bordüren, die von diesen Friesen umschlossen sind, in der Regel ihre Motive ohne Unterbrechung durchführen. Abgesehen von den grosszügigen Blattfüllungen (z. B. Bl. 12, 21), die wir schon erwähnten, finden sich in den inneren Bordüren auch jene gleichmässig bewegten Wellenranken mit den grossen rundlichen Blättern in den Endigungen der kurzen Einrollungen, deren Form ganz der im Codex aureus entspricht (Bl. 12 b, 13, 15 b). Und noch charakteristischer sind für diesen die sonst so seltenen breiten, fetten Laubformen, die sich selbst wie eine Ranke kreisförmig einrollen und fortsetzen und immer ein kleines scheibenartiges Anhängsel aufnehmen, das durch ein feines weisses Band von dem Hauptornament abgezweigt wird (Bl. 21 b, 14 cf. Codex aureus Bl. 46 b/47).

Den verschiedenen Formen der Blattornamentik gegenüber spielt das Maeanderband in den Füllungen der Rahmen eine geringe Rolle. Wir finden es im ganzen nur dreimal und stets ohne besondere Eigenheiten, — das eine Mal (Bl. 11 b) in rückläufiger Bewegung, die übrigen Male (Bl. 13 b, 16) in gerader. Stets steht das Band auf einem weisspunktierten braunschwarzen Grunde und wird sein Lauf in den Ecken und Mitten der einzelnen Seiten durch quadratische Felder mit eingelegten Goldblättern oder Medaillons mit grossen farbigen achteckigen Sternen unterbrochen.*) Im ersten Falle (Bl. 11 b) wechselt Hellblau mit Weiss, und Gold mit Minium in den horizontalen und vertikalen Streifen des Bandes. In den übrigen beiden Blättern, deren Maeanderrahmen unter sich genau stimmen, zeigen diese genaue Übereinanderstimmung mit dem des Romwaldbildes, nur dass zu den dort verwandten Farben noch Gold hinzukommt. Das doppelt gebrochene Zickzackband, das sich als Rahmenfüllung auf Bl. 11 findet, ist in ganz ähnlicher Weise ausgeführt; es bildet das einzige Motiv der Rahmenornamentik unsres Meisters, das nicht im Codex aureus zu belegen ist.

Auch die so charakteristischen Hintergründe mit der gesprenkelten Musterung, die sich durch eine Umbildung der Technik und des Farbengeschmacks aus den marmorierten, steinartigen Gründen des Codex aureus entwickelt haben, sind in die Blätter der Handschrift übergegangen, die im Ganzen keine Kopie aus jenem sind. Und gerade in solchen Blättern sehen wir den stoffartigen Charakter ihrer Muster immer stärker hervortreten. Wir finden da Motive, die unmittelbar als Nachahmungen fein gemusterter Seidengewebe wirken, — mit feinen quadratischen Schraffierungen, mit eingezeichneten Blümchen, mit Stern- und Punktmustern, stets in hellen, zarten Tönen gehalten und mit grosser Mannigfaltigkeit in der farbigen Ausführung. Wir werden diese Muster bei anderer Gelegenheit besprechen und betonen nur, dass wir sie hier zuerst neben den gesprenkelten Motiven beobachten, die offenbar in Nachahmung der marmorierten Hintergründe des Codex aureus entstanden sind. So finden wir z. B. beide Arten nebeneinander in den gewürfelten Hintergründen des Rankenwerks im Präfationszeichen und Kanonzierblatt (Bl. 14, 16).

Auch die Säulen, die in den Schriftseiten des Martyrologium verwandt sind, um eine Teilung der Schriftfläche in zwei Hälften zu bewirken, verraten ihre Abhängigkeit von denen der Kanonesbögen des Codex aureus. Es liegt dieselbe schlanke Gesamtform, dieselbe monumentale Einfachheit der Basen gegenüber der ornamentalen, spielerischen Behandlung der Kapitelle in beiden Handschriften vor. Nur in den Schäften treten die eigentlichen Flachornamente, Zickzackbänder etc. im Sakramentar stärker hervor, während im Vorbild der Steincharakter besser betont ist.

Eigenartig und in ihrer Gesamtanlage, nicht aber in den Einzelmotiven, am wenigsten von dem karolingischen Vorbild beeinflusst, sind die beiden Zierseiten, die einen umfangreicheren Text aufnehmen mussten (Bl. 13 b, 14 b). Der Text steht hier auf einzelnen Purpurstreifen in goldenen Buchstaben; zwischen den Buchstaben ziehen sich, wie auch im Codex aureus, goldene Ranken hindurch. In dem ersteren der beiden Blätter sind die Purpurstreifen paarweise geordnet, sodass zwischen den einzelnen Paaren immer ein breiterer Streif frei bleibt, der mit Stoffmustern, wie wir sie bereits in den Hintergründen kennen lernten, oder mit einfachen Flachornamenten geziert ist. Der schmalere Streif innerhalb der Paare zeigt goldene Ranken auf weiss gedecktem Pergamentgrund. In derselben Weise sind die Flächen zwischen den Schriftstreifen der zweiten Seite gegeben; diese selbst aber zeigen einen Wechsel von bräunlich-weinrotem und blauviolettem Purpur und wir beobachten sogar, dass auch der Goldauftrag auf diesen zeilenweisen Wechsel Rücksicht nimmt, indem das Gold auf diesen mit weisser, auf jenen mit Miniumrändern umzogen ist.

Unter den aus dem Codex aureus kopierten Blättern tragen nur drei bildlichen, nicht blos ornamentalen Schmuck. Zwei von diesen zeigen symbolische Darstellungen: die Hand Gottes und das Lamm mit den apokalyptischen Tieren. Von ganz unwesentlichen Kleinigkeiten abgesehen, finden wir in ihnen zwischen Vorbild und Kopie keinen Unterschied, der die eigentliche Auffassung der Darstellung betrifft, sondern nur jene Umbildungen der dekorativen Mittel, die wir in den Blättern mit rein ornamentalem Schmuck zur Genüge verfolgt haben und die gerade hier besonders deutlich zu erkennen sind.*) — Als charakteristisch

*) Die Unterbrechung der Ornamentfläche durch solche farbige Sterne begegnet uns öfters in der Handschrift (Bl. 4 b, 8 b, 9, 13, 13 b, 16); dieses Motiv geht in unserem Falle ebenfalls auf den Codex aureus zurück.

*) Unterschiede der eigentlichen Darstellung sind nur die, dass im Codex aureus die Hand Gottes von unten nach oben, im Sakramentar von oben nach unten gereicht wird, und dass sie in diesem aus einem stilisierten Wolkenrand hervorkommt, der in jenem fehlt. Dem Lamm des Codex aureus ist eine geschlossene Schriftrolle beigegeben, in unserer Handschrift ist es ohne jedes Attribut. Die Technik der Darstellung ist in beiden Handschriften die gleiche: Die Hand wie das Lamm sind in Goldmalerei gegeben, jene einfach mit Minium umzogen, dieses mit Minium und Weiss und mit weisser Einzeichnung des Fellhaares. In beiden Handschriften ist die Anwendung des Zirkels für die kreisförmigen Umrahmungen deutlich zu erkennen.

erwähne ich nur, dass die einfachen blauen Hintergründe, vor denen im Codex aureus die Hand und das Lamm stehen, in unserer Handschrift durch ornamentale Gebilde ersetzt sind, die deutlich ein Gewebe imitieren. Beachtenswert ist weiter, dass die Umschriften der Darstellungen völlig von denen des Vorbildes abweichen, obgleich es doch ausserordentlich nahe lag, in dem ersten Fall den Hexameter des Codex aureus, der Karl dem Kahlen gewidmet ist:

DEXTERA HAEC PATRIS MUNDUM DICIONE GUBERNANS
PROTEGAT ET CAROLUM SEMPER AB HOSTE SUUM.

auf Heinrich II., den Empfänger dieser Handschrift umzuändern, während der Vers zur Darstellung des Lammes:

HUNC MOYSES AGNUM MONSTRAVIT LEGE FUTURUM
CUNCTIS PROTOPULIS SUFFERI VULNERA MORTIS.

ohne jede Umänderung hätte übernommen werden können. Aber gerade mit voller Absicht scheint man das vermieden zu haben: der strengeren kirchlichen Auffassung, die jetzt ihrer Ausbildung entgegegen ging, entsprach es mehr, in den Beischriften nichts als eine poetische, aber dabei deutliche, unverkennbare Umschreibung der Gebete zu geben, die diese Seiten in künstlerischem Schmucke enthalten. Man wollte nicht in das pax domini des Messgebetes eine vergängliche, persönliche Beziehung hineintragen, und die Beischrift des agnus dei sollte weiter nichts als dieses Gebet selbst, fast unter Beibehaltung seines Wortlautes, in einer metrischen Form wiedergeben. Und gerade aus diesem Grunde war eine Übernahme selbst der ganz objektiven Verse des Codex aureus zu dieser letzteren Darstellung nicht am Platze. An dem Orte, wo unsere Handschrift entstand, standen symbolische Dinge zu sehr im Vordergrund des Interesses, als dass man nicht empfunden hätte, dass die Verse des karolingischen Evangeliencodex in erster Linie die allgemeine symbolische Beziehung der Darstellung zum Lucasevangelium ausdrücken sollten,*) während es hier darauf ankam, auf die unmittelbare Beziehung des Bildes zu dem Sakramentargebete, das es illustrierte, hinzuweisen. Nur eine der Kopien aus dem Codex aureus enthält eine menschlich-figürliche Darstellung, das Bild des thronenden Königs**) (Bl. 12 b). Die Übereinstimmung zwischen Original und Kopie ist vollkommen. In beiden liegt dieselbe Anlage des Bildes vor, dieselbe Architektur, dieselben Figuren. Nur ein Unterschied, der den Inhalt der Darstellung betrifft, ist bemerkbar: die beiden Engel (in langer grauer Gewandung mit Flügeln, Nimbus und Stab), die im Codex aureus zu beiden Seiten des Kuppeldaches, ausserhalb des durch die Architektur umschlossenen Raumes huldigend stehen, sind in unserer Handschrift durch zwei weibliche Figuren ersetzt, die in Stellung und Haltung jenen zwar fast genau entsprechen, die aber im übrigen, in der Art ihrer Kleidung und in ihren Attributen, jenen beiden Frauengestalten gleich gebildet sind, die in beiden Handschriften zu Seiten des thronenden Herrschers hinter den beiden Bewaffneten stehen, die im Codex aureus ausdrücklich als Gothia und Francia bezeichnet sind und in unsrer Handschrift zwar ohne Beischriften, aber durch ihre Attribute genügend als Personifikationen huldigender Länder charakterisiert sind. Die Zahl der huldigenden Länder ist also in unserer Handschrift gegenüber dem Vorbild von zwei auf vier erhöht. Diese Umänderung kann bei der Genauigkeit der Kopie in allem übrigen nicht Zufall sein. Wir wissen vielmehr, dass die Vierzahl der Länder einem üblichen Typus der Huldigungsbilder der Zeit Ottos III. und Heinrichs II. entsprach, der uns in mehreren Denkmälern erhalten und auch in der zeitgenössigen Litteratur zu erkennen ist, und dem zu Liebe der Künstler sein Vorbild korrigieren zu müssen glaubte.*) Gerbert spricht in einer Otto III. gewidmeten Schrift von der Huldigung der Italia, Gallia, Germania, Scitha;**) in zwei Denkmälern der Vögeschen Schule (Clm. 4453, Cim 58,***) und Bamberg Ed. III, 16)†) sehen wir die Roma (Italia), Gallia, Germania, Sclavinia als weibliche Gestalten Otto III. und Heinrich II. die Huldigung darbringen, auf einem Einzelblatt in der Gemäldegallerie (Nr. 102) des Musée Condé in Chantilly††) und in einer verschollenen Ottonischen Handschrift des erzbischöflichen Museums in Köln†††) die Germania, Francia, Alamannia, Italia. In einer ähnlichen Weise könnten wir die Personifikationen unsres Bildes bezeichnen.§)

*) Über diesen symbolischen Inhalt der Zierblätter des Codex aureus giebt Berger, Hist. de la Vulgate, p. 255 f. eine Andeutung. Die Beziehung ist klarer, wenn die entsprechenden Blätter von Mathäus und Markus vertauscht werden. (Löwe und Christusbild.)

**) Eine Ikonographie dieses Bildes brauchen wir hier nicht zu geben, da es als direkte Kopie eines karolingischen Werkes nicht als Erfindung unsrer Schule angesehen werden kann.

*) Für die künstlerischen und historischen Einzelheiten der Huldigungsbilder dieser Zeit verweise ich vor allem auf die eingehenden und scharfsinnigen Mitteilungen, die Vöge a. a. O., p. 13—24 giebt.

**) S. J. Havet, Lettres de Gerbert 983—997. Paris 1889. p. 237.

***) Vöge, Handschrift M. a. a. O. p. 7 f.

†) Vöge a. a. O. p. 16 mit Litteraturangaben, denen jetzt nur noch Leitschuh, Katalog I 2, p. 86 zuzufügen ist. Es ist mir unbegreiflich, wie Vöge dieses Bild, das eine fast genaue Kopie aus Clm. 4453, Cim. 58 darstellt, bei der ganz engen technischen und stilistischen Verwandtschaft mit dieser, seiner Schule ausdrücklich absprechen konnte. Nur ist ausser der schlechten Erhaltung der Zeitabstand beider Bilder in Betracht zu ziehen.

††) S. Gruyer, Chantilly, Notice des Peintures 1899, p. 78. Das hervorragend schöne Blatt gehört in den Kreis der Vögeschen Schule. Der Dargestellte ist Otto Imperator Augustus bezeichnet.

†††) Vöge nach einer Mitteilung Stettiners a. a. O. p. 15. Gerade die Darstellung, wie sie hier, sowie in Chantilly und in einem verwandten Blatt, dessen Photographie Vöge im Archiv der Gesellschaft f. ält. deutsche Geschichtsk. in Berlin sah — handelt es sich hier vielleicht um ein und dasselbe Denkmal? —, vorliegt, steht der Darstellung unserer Handschrift näher, als die letztgenannten Bilder der Vögeschen Schule, indem in diesen die vier Völker hintereinanderstehend von der Seite kommen, während sie hier gleichmässig zu Seiten des thronenden Herrschers verteilt sind.

§) Es wäre auch noch an die Personifikationen der vier deutschen Stämme Suevi, Saxones, Bavari, Sclavi zu denken, für die allerdings eine

Die vier Länder unsrer Handschrift sind gleichmässig als weibliche Figuren mit langem, offenem, blondem Haar charakterisiert, ohne individuelle Unterschiede zu erhalten. Ihre Gewandung besteht wie im Codex aureus aus einem langen, am Halse geschlossenen Untergewand und einem Oberstück, das durch eine Halsöffnung über den Kopf gezogen, faltenreich, weit und formlos, über die Schultern und Arme bis zu den Knien herabfällt. Die Schuhe sind spitz und schmucklos. Als Personifikationen von Ländern sind die Dargestellten zunächst durch die Kronen gekennzeichnet, die sie auf den Köpfen tragen. Die Form derselben ist die eines breiten mit Edelsteinen geschmückten Goldreifs, auf welchem vier heraldische Lilien aufgesetzt sind; sie stimmt weder mit den Kronen des Codex aureus noch mit denen der Vögeschen Schule überein. Auch der Unterschied ist gegenüber diesen Werken zu beachten, dass die Form der Kronen der Länder der des Herrschers gleichgebildet ist, und dass auch die Kronen der einzelnen Länder in keiner Weise untereinander verschieden sind. Als das eigentliche Attribut der Huldigung tragen die Frauen wie im Codex aureus in den ehrfurchtsvoll unter dem Gewande verborgenen Händen ein Füllhorn, welches mit rankenhaft stilisierten Blumen gefüllt ist.*) In den Handschriften der Vögeschen Schule ist das Füllhorn meist nur einer oder zweien der huldigenden Frauen beigegeben, während die übrigen andere Kostbarkeiten darbringen.

Wie die ganze Anlage der Komposition, ist auch die Haltung der Figuren bis in die Einzelheiten aus dem Vorbilde mit peinlicher Genauigkeit übernommen. Nur die Stellung des thronenden Herrschers selbst ist verändert. Im Codex aureus ist Karl der Kahle zwar auch in einer Vorderansicht gegeben, aber seine Haltung ist leicht und gewandt bewegt, sein Kopf lebhaft ins Halbprofil nach rechts gedreht. Im Bilde Heinrichs aber ist die ganze Figur vom Scheitel bis zur Sohle in einer strengen, unbeweglichen Steifheit gehalten; der Kopf blickt starr gerade aus; die Füsse sind in charakteristischer Weise festgestellt; nur in den Händen ist eine leichte Bewegung gewollt. Dem entspricht das weitere. Karl trägt, von der Krone abgesehen, keine eigentlichen Herrscherattribute; er hält die Rechte wie redend vor der Brust, die Linke leicht und doch energisch auf dem vorgerückten Knie. Bei Heinrich finden wir in der Rechten das kurze, goldene Szepter mit einer doppelten Lilienkrönung, in der Linken, die ungeschickt, automatisch, nach aussen gehalten ist, den Reichsapfel, — eine goldene, mit Edelsteinen geschmückte Kugel, auf der das gleichschenklige Kreuz in weisser Farbe steht.*)

Andere Unterschiede zwischen Original und Kopie betreffen zunächst nur die ornamentale und dekorative Gestaltung. So ist das reiche Blattwerk und die Marmorierung im Rahmen des Codex aureus in unserer Handschrift durch ein einfaches Maeanderband ersetzt. S. o. p. 70. Ferner ist die künstlerische Anlage des Widmungsgedichtes eine abweichende. Im Codex aureus nimmt dieses 12 Zeilen, in unsrer Handschrift nur 6 ein; die schlanken Verhältnisse des Vorbildes sind ins Quadratische gezogen. Die Verse des Vorbildes stehen in einer flüssig bewegten, goldenen Capitalis rustica auf einem gleichmässig getönten Purpurgrund; im Sakramentar ist jede Zeile als besonderer Streif behandelt, indem der Purpur streifenweise in hellerem Violettrosa und dunklerem, bräunlichen Weinrot wechselt; auf diesen Streifen steht die Schrift in Miniumkontur als goldene steife Unziale. Den Raum zwischen den Schriftbändern bilden schmale Goldstreifen, die in meist weisser und schwarzer Zeichnung einfache Flachornamente zeigen. Diese Art der Ausstattung, die als ganzes vom Codex aureus unabhängig ist, fanden wir ähnlich bereits in den beiden Zierblättern Bl. 13 b und 14 b. (S. o. p. 70.)

Der wesentliche Unterschied zwischen beiden Bildern liegt aber darin, dass in stilistischer Beziehung der Künstler des Sakramentars seine Selbständigkeit vollständig bewahrt hat: Das Bild des Codex aureus ist geradezu in eine andere Kunstsprache übersetzt worden.

Bereits in den ornamentalen Blättern erkannten wir die Abweichungen vom Original als wesentlich und charakteristisch genug, um in ihnen Zeugen einer selbständigen Schulung und Richtung des Geschmackes zu sehen. Hier, wo uns die Kopie ein Bild mit figürlicher Darstellung giebt, tritt uns eine so selbständige Gestaltung des Körpers, der Gewandung, der Typen, der Technik und des koloristischen

Darstellung nicht nachgewiesen ist, die aber in dem Gedichte In obitum Heinrici II. (ed. Grimm und Schmeller, Lateinische Gedichte des X. und XI. Jahrh. 1838. p. 333) auftreten. In der Cantilena in Heinricum III. regem coronatum (Ed. Ph. Jaffé, Die Cambridger Lieder, p. 14) begegnet uns die Dreizahl der huldigenden Völker: Gallia, Germania, Italia. S. E. Steindorff, Jahrb. des deutschen Reichs unter Heinrich III. I, p. 17. Ein entsprechender bildlicher Typus ist mir nicht bekannt geworden; doch soll an die drei grösseren Frauengestalten im unteren Bildstreifen auf Bl. 2 in Clm. 4452, Cim. 57. Vöge-Handschrift I (Abb. a. a. O., p. 123) trotz der abweichenden, geistvollen Erklärung Vöges erinnert werden.

*) Ich bemerke bei dieser Gelegenheit, dass in den seltenen Fällen, in denen Sol und Luna auf Kreuzigungsbildern Füllhörner tragen, der Sinn für diese ikonographische Merkwürdigkeit am ehesten in der Auffassung des Füllhorns als Huldigungsattribut zu suchen sein dürfte. J. v. Schlosser (Jahrb. d. k. k. kunsthist. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses 1892, VIII, 21) hat zuerst auf einen solchen Fall aufmerksam gemacht. Ich füge diesem (Berlin, k. Bibl. theol. lat. fol. 58. S. o. p. 14) die Kreuzigungsbilder eines Sakramentars der Ambrosiana (Cod. H. 255, part. inf. Bl. 126 b. S. Ebner a. a. O., p. 86) und der k. Bibl. zu Berlin (Cod. theol. lat. fol. 2), sowie die betreffende Darstellung eines Elfenbeins auf Clm. 23630, Cim. 53, hinzu: Dass diese Deutung des Füllhorns als Huldigungsattribut richtig ist, beweist, dass wir es als nicht minder seltene ikonographische Eigentümlichkeit in der Hand eines der anbetenden heiligen Drei Könige nachweisen können: im Evangeliar des hl. Ansfrid zu Utrecht. (S. Beissel, Des heiligen Bernward Evangelienbuch etc., p. 25). Trotzdem legen es verschiedene Zwischenbildungen, die wir besonders auf Elfenbeinen finden (z. B. Darmstadt Mus. Nr. 5), nahe, dass es zuerst auf einem ikonographischen Missverständnis beruhte, wenn man Sol und Luna das Füllhorn in die Hand gab, indem nämlich ihr natürliches Attribut, die Fackel, in der bildlichen Darstellung oft einem Füllhorn ähnlich ausfiel. Man vergleiche hierfür bereits die Fackeln des Sol und der Luna in der Viviansbibel auf Bl. 8. — Die ganze Art unserer Personifikationen erinnert an gewisse weibliche Gottergestalten der römischen Provinzialkunst, wie deren z. B. eine 1897 bei Kirchnaumen gefundene im Jahrb. d. Ges. f. lothr. Gesch. IX, 337 und danach in Westdeutsche Ztschrft. XVII, 1898, p. 352 publiziert ist.

*) In den gen. Handschriften der Vöge-Schule hält der Kaiser die Rechte erhoben an dem hohen, auf der Erde aufgestützten Szepterstab, in der Linken den Reichsapfel. Doch ist in diesen das Szepter mit einem Adler bekrönt und im Reichsapfel das Kreuz in die Fläche der Kugel eingezeichnet. Diese Form des Reichsapfels, die doch wohl eine solche ist und kein blosses perspektivisches Ungeschick, findet sich nach Vöge zuerst auf Sigeln Ottos III. (996 997) und ist auch für Heinrich II. belegt. Die Form mit „aufgepflanztem" Kreuz, die in unserer Handschrift vorliegt, ist offenbar die ältere und schon auf Sigeln Ottos I. (seit 965) nachweisbar. S. Vöge a. a. O., p. 17, Anm. 1. Wir finden sie wieder in einer Darstellung Heinrichs III. (nach Beissel: Heinrichs II.) in dem berühmten Evangelistar der Bremer Stadtbibliothek.

Geschmackes entgegen, dass wir eine greifbare künstlerische Persönlichkeit vor uns erstehen sehen. Die Hand dieses Künstlers erkennen wir unschwer in den übrigen Bildseiten der Handschrift wieder, mit Ausnahme eines Blattes, das von einer gänzlich verschiedenen Künstlerhand herrührt.

Der Untersuchung der stilistischen Eigenart unseres Künstlers seien jedoch einige Bemerkungen über die allgemeine Auffassung des bildlichen Typus und die inhaltliche Art ihrer Wiedergabe, die Ikonographie, vorausgeschickt.

Das erste Figurenbild der Handschrift, die „himmlische Krönung" haben wir bereits als inhaltlich zusammengehörig mit dem aus dem Codex aureus kopierten Bilde des thronenden Herrschers bezeichnet. Vergleichen wir dieses letztere mit den analogen Darstellungen der Ottonisch-Heinricischen Periode, so finden wir, dass in ihm ein wesentlicher Bestandteil, der in diesen zum Ausdruck gekommen ist, fehlt: die Vertretung der geistlichen Macht, die gewöhnlich in Gestalt zweier Bischöfe auf der einen Seite des Thronenden den bewaffneten Vertretern der weltlichen Macht auf der anderen gegenübergestellt sind. Der Umschwung von der politischen Auffassung des Königtums der karolingischen Zeit zu dem dieser Epoche kann nicht deutlicher illustriert werden; denn die alleinige Darstellung des Herrschers in der Art des karolingischen Vorbildes wäre ein unhistorischer Anachronismus gewesen. In diesem Sinne verstehen wir es, dass dem Bilde, das aus der Anschauung einer vergangenen Epoche hervorgegangen war, ein zweites vorausgeschickt wurde, welches allein der Darstellung dessen gewidmet ist, was in jenem vermisst wurde, — der geistlichen Macht. Ob in der Darstellung eine „himmlische Krönung", also die ausdrückliche Verleihung der irdischen oder himmlischen Krone durch Christus, indem dieser dieselbe dem König aufs Haupt setzt, ausgedrückt werden sollte, oder nur der Gedanke, der ja eigentlich durch die Hand Gottes so oft in Herrscherbildnissen, und auch im Bilde des in seiner irdischen Macht thronenden Königs in unserer Handschrift, wie im Codex aureus selbst, in einer kürzeren Form ausgedrückt wurde: der allgemeine Gedanke des himmlischen Schutzes, wage ich nicht zu entscheiden.*) Im Bilde sehen wir nur, dass Christus die Rechte segnend vor der Brust hält und mit der Linken die Krone des Königs am Bügel gefasst hat.

Sicher ist aber, dass der König selbst gerade in seiner Eigenschaft als Schützer und Schirmer der geistlichen Macht auf Erden dargestellt ist, — wie dies in der Bekrönung der Lanze mit dem Crucifixus sinnfällig genug ausgedrückt ist. Und gewiss dürfen wir in der Erscheinung Christi und ihrer freilich nicht ganz deutlich gekennzeichneten Beziehung zum König zugleich auch den Lohn gerade für diese Seite seines königlichen Regimentes erblicken. Aber es sei nochmals betont, dass dieser Lohn notwendig nicht ein jenseitiger sein muss, dass die Krone nicht die himmlische Krone des seeligen Lebens zu sein braucht, sondern dass es sich sehr wohl nur um den Ausdruck des göttlichen Schutzes für das Leben und Wirken des Königs handeln kann, als würde er diesem Schutze empfohlen durch seine beiden Schutzheiligen. Die Verbindung des Königs mit den Heiligen selbst berührt uns nicht eigentümlich: es ist die einfachste Form der mystischen In-Beziehung-Setzung des Lebenden mit dem Göttlichen, die uns ja seit den frühesten Zeiten und in jedem einfachen Dedikationsbilde begegnet.

Die Erscheinung der Engel aber hat schon darum nichts auffälliges, weil wir sie als Begleiter Christi auffassen können; sie begegnen uns aber auch in Herrscherbildnissen ganz realen Inhalts, wie z. B. im Codex aureus selbst. Eigenartig ist aber die Darstellung des Königs, wie er in aufrechter Stellung, den Kopf leise nach oben gewandt, die Arme nach Art der Oranten der altchristlichen Kunst gleichmässig gebogen nach den Seiten hält, und wie diese von den heiligen Bischöfen, die ihm zur Seite stehen, gestützt werden. Über die Entstehung dieses Bildtypus vermag ich nichts zu sagen; nur das ist gewiss, dass er nicht vereinzelt steht; denn in einem nur wenig jüngeren Werk einer ganz anderen, westdeutschen Malschule, in dem Evangelistar der Stadtbibliothek zu Bremen ist uns in einer ganz ähnlichen Weise eine Darstellung Heinrichs III. (oder gar Heinrichs II. selbst) gegeben. Die Orantenstellung glaube ich in unserem Bilde mit Sicherheit aus Darstellungen des Messopfers ableiten zu können, denn wir finden sie in dieser Zeit regelmässig bei Bischofsbildern, die bei der Verrichtung dieses Amtes dargestellt sind.**) Auch hierin ist eine Beziehung des Bildes auf die geistliche Seite des Königtums zu erblicken; die Stelllung der beiden heiligen

*) Inhaltlich verwandt ist dieser Darstellung das Widmungsbild in Clm. 4452, Clm. 57. (Vöge, Handschrift I. Abb. Vöge a. a. O., p. 123.) Ein realer Krönungsakt liegt hier ebenso wenig wie in unserer Handschrift vor, aber es scheint mir doch durchaus berechtigt, derartige Darstellungen als „himmlische Krönung" zu bezeichnen, ohne darum gerade an das Jenseits zu denken, einfach als Krönung im Sinne der Verleihung der Krone (der irdischen) von Gottesgnaden. Die Krönung fand ja thatsächlich durch die geistlichen Würdenträger statt. (Eine bildliche Darstellung einer solchen aus der Zeit Ottos III. als Illustration zum ordo ad benedicendum regem in Ivrea, Bibl. Capitol. Cod. Fol. 86. S. Ebner a. a. O., p. 53 f.) Leider hat Vöge versäumt, in diesem ikonographischen Zusammenhang ein Bild einer seiner Schule zugehörigen Handschrift der Dombibliothek zu Hildesheim Cod. 688 (Bever. Bibl. U. I, 19. Vöge, Handschrift V., p. 138. Abb. Zeitschrift f. christl. Kunst, 1890 III, und Beissel, Der heilige Bernward etc., 1895, p. 284 f.) zu erwähnen. Hier handelt es sich ganz offenbar um die Verleihung himmlischer, nicht irdischer Kronen an weltliche und geistliche Frauen, also um die Verleihung der Seeligkeit an diese Abgeschiedenen. — Bez. der byzantinischen Kunst erinnere ich an das Mosaik einer „himmlischen Krönung" (König Roger wird von Christus gekrönt) der Martorana in Palermo, sowie an die nicht seltenen entsprechenden Darstellungen auf Elfenbein. (Z. B. die Tafel Ottos III. im Cluny und des Kaisers Romanos und seiner Gemahlin Eudoxia in Paris, Cab. des Med. Nr. 4650. Abb. Didron, Ann. Arch. XVII. Kraus, Gesch. d. chr. K. I, p. 559.)

**) Z. B. Fresko zu S. Clemente Rom (Unterkirche): Abb. l'Arte (Archivio storico) II, 1899. Farbentafel zu p. 50 und bei M. G. Zimmermann, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. 1899. I, p. 240.

Bischöfe zu Seiten des Königs ist mit der Darstellung der assistierenden Diakone neben dem celebrierenden Bischof zu vergleichen. Dass gerade die Heiligen Ulrich und Emmeram gewählt sind, nimmt uns nicht Wunder, da wir wissen, dass Heinrich selbst ein Zögling St. Emmerams, ein Schüler des bedeutendsten Leiters dieses Stiftes, des heiligen Wolfgang war, — des persönlichen Freundes des heiligen Ulrich von Augsburg.

Einem üblichen Typus, der keinerlei ikonographische Schwierigkeiten macht, entspricht die nächste Darstellung, das Gregorbild. Es sei nur bemerkt, dass der strengere, feierlichere Typus der Vorderansicht und des Meditierens für den Heiligen häufiger verwandt ist, als der mehr genrehafte der Schreibthätigkeit in Seitenansicht. Die Taube, als übliches Abzeichen des heiligen Geistes, wie wir sie regelmässig in Bildern heiliger Autoren, aber auch in evangelischen Szenen, wie in Darstellungen der Taufe und des Pfingstfestes, häufig finden, naht sich von der Seite her, aus Wolken herab. Diese Darstellung scheint ursprünglicher zu sein als die, wo die Taube auf der Schulter des Heiligen steht, wie um ihm die Inspiration ins Ohr zu flüstern.

Grösseres ikonographisches Interesse beansprucht das Kreuzigungsbild.*) Die Szene selbst mit Maria und Johannes zu den Seiten des Gekreuzigten, mit den trauernden Personifikationen Sol und Luna, bietet nichts bemerkenswertes; das Hinzutreten der Evangelistensymbole haben wir aus dem Geiste der Sakramentarillustration, als Synkretismus mit der Majestas domini erklärt (S. o. p. 67). Auch die Stellung der Mutter und des Lieblingsjüngers weist keine Besonderheiten auf. Ausschlaggebend ist uns allein die Darstellung des Gekreuzigten selbst. Wir können diese kurz als Mischtypus bezeichnen, zwischen der Art, die den Crucifixus am Kreuze mit wagerecht ausgebreiteten Armen stehend darstellt, und der, die ihn am Kreuze hängend, mit herabgezogenen Armen, giebt. Einen unmittelbaren byzantinischen Einfluss dürfen wir hierin nicht erblicken, obgleich die erste Art für Byzanz — besonders in den im Abendland ja so häufigen Elfenbeinen — charakteristisch scheint. Beide Typen sind im abendländischen Mittelalter seit frühen Zeiten rezipiert. Auch die Bärtigkeit Christi, und dass er bereits im Sterben oder als verschieden — d. h. mit geschlossenen Augen — dargestellt ist, nötigt in dieser Zeit nicht mehr zu der Annahme eines byzantinischen Vorbildes. Ich hebe dies besonders hervor, weil ja die griechische Art der Inschriften auf ein solches ausdrücklich hinzuweisen scheint. Aber griechische Inschriften finden wir in dieser Zeit häufig in der abendländischen Kunst; sie sind nur ein Zeichen der Allgemeinheit byzantinischen Einflusses in dieser Periode und nötigen nicht zu der Annahme eines direkten byzantinischen Vorbildes. Wir bemerken schon jetzt, dass unser Kreuzigungsbild von einem Meister ausgeführt ist, der gerade im Unterschied zu dem des übrigen Bildschmuckes der Handschrift in stilistischer und technischer Beziehung völlig unabhängig von griechischen Arbeiten ist. Es ist ein merkwürdiger, lehrreicher Zufall, dass uns gerade in seinem Bilde der Graeculismus der Inschriften begegnet!*) Von Einzelheiten bemerke ich nur noch, dass weder die vier Nägel an Händen und Füssen, noch die Brustwunde angegeben sind. Eine von den Ikonographen wenig beachtete Eigentümlichkeit ist es, dass der Daumen an den Händen des Gekreuzigten von den übrigen Fingern nicht weit abgespreizt ist, wie ich es auf byzantinischen Elfenbeinen als regelmässig — allerdings auch in ungezählten abendländischen Arbeiten! — beobachte.**)

Das nächste Bild, die Darstellung der Frauen und des Engels am Grabe des Auferstandenen, enthält eine Szene, an denen die ikonographische Charakteristik vollkommen scheitert, indem hier seit den frühesten Zeiten eine völlige Mischung verschiedener Charaktere zu beobachten ist.***) Auffallende Merkmale weist unsere Darstellung nicht auf; wir dürfen nur behaupten, dass die Illustration sich ziemlich eng an den Bericht bei Matth. XXVIII, 1—5 anschliesst. Das Auftreten von nur zwei Frauen (statt dreien, wie in den anderen Berichten), die Stellung des Engels, der auf dem Steine neben dem geöffneten Grabbau sitzt, steht hiermit in Einklang. Allerdings ist seine Gewandung nicht weiss, wie es in diesem Evangelientexte heisst, sondern farbig, und die Wächter sind nicht dargestellt, „als wären sie tot" (XXVIII, 4), sondern beide haben die Augen offen, und der eine sitzt in aufrechter, wachsamer Stellung. Das Weihrauchgefäss in der Hand der vorderen Maria gehört zu dem alten Bestand der bildlichen Darstellung, ebenso

*) Eine Ikonographie der Kreuzigung ist hier nicht zu geben. Ich verweise auf die zusammenfassenden, richtigen Bemerkungen Haseloffs. Malerschule 143 f.

*) Griechische Inschriften z. B. in Stuttgart Cod. bibl. IV⁰ 2, in einem Evangeliar Heinrichs II. in Bamberg A. II, 46 (bl. 48), im Utacodex (unsere Schule. S. u.), in Hannover öff. Bibl. Cod. I, 189. (S. Beissel, Ztschft. f. chr. K. VII, 1894) u. a. m. Einen interessanten Beitrag zur Frage des byzantinischen Einflusses in früh-karolingischer Zeit geben die griechischen Inschriften eines Bildes der leider verbrannten und in der kunstgeschichtlichen Litteratur fast unbekannten Rheimser Handschrift, des Godelgaud-Sakramentars, welches unter Hincmar von Rheims im Auftrag des Diakon Godelgaud vom Priester Landbert geschrieben wurde, anno XXXI regni domini nostri Caroli gloriosissimi regis Fancorum. Eine schlechte Abb. bei Migne, Patr. lat. LXXVIII, 545, cf. Migne a. a. O., p. 18. S. Ebner a. a. O., p. 380. — Griechische Inschriften finden sich auch schon bei Adalbald — Tours (Bibl. Nat. Ms. lat. 17227) und in dem spätantiken, italienischen Evangelienbuch Clm. 23631, Cim. 2. — Beispiele deutscher Goldschmiede- und Emailarbeiten unserer Epoche mit griechischen Inschriften giebt G. Humann a. a. O., p. 24 f. Das Tympanonrelief in Moosburg gehört aber nicht mehr der Zeit Heinrichs II. an! (s. XII.)

**) Ich erwähne nur folgende byzantinische Elfenbeine, die dieses Merkmal aufweisen: Aus Grävens Corpus No. 9, 11. (Liverpool 8013, 8065.) Ferner: Krakau, Czartoryskimuseum Inv. No. 1417. Erlangen, Univbibl. ehemals auf Cod. 141. Hildesheim, Domsch. auf Bernwardevang. Nürnberg, germ. Mus. No. 32. Paris, Bibl. Nat. auf Ms. lat. 9391.

***) Vergl. vor allem die Bemerkungen Voges a. a. O., p. 223 f., denen sich i. w. auch Haseloff a. a. O., p. 164 f. anschliesst.

die deutliche Angabe von zwei unterschiedenen Tüchern im Innern des Grabbaues, die allerdings nicht aus den evangelischen Berichten über die vorliegende Szene entnommen sind, sondern aus der Erwähnung der linteamina und des sudarium (*τὸ σουδάριον, οὐ μετὰ τῶν ὀθονίων κείμενον*, Joh. XX, 7) in der Erzählung des Besuches der Apostel Petri und Johannis am Grabe Christi. Auf byzantinischen Einfluss könnte in unserm Bilde nur die charakteristische Form des Stabkreuzes in der Hand des Engels weisen. Es sei noch bemerkt, dass eine dunklere rötliche Färbung im Gesichte des Engels, die in andern Schulen im Anschluss an Matth. XXVIII, 3 (und seine Gestalt war wie der Blitz: *ἡ ἰδέα αὐτοῦ ὡς ἀστραπή*) vorkommt, nicht gegeben ist.

In diesem Bilde ist uns die einzige Darstellung eigentlich erzählenden Charakters gegeben. Denn das Kreuzigungsbild können wir nicht als solches betrachten, da der Charakter des feierlichen Andachtsbildes in ihm durchaus überwiegt. Es zeigt, wie ja regelmässig die Kreuzigungsbilder des Mittelalters mehr ein Sympol des Erlösungswerkes durch das Bild des Gekreuzigten, als den realen Akt der Kreuzigung.*) Es giebt, wie der gesamte übrige Bildschmuck der Handschrift, mit Ausnahme des einen Bildes der Frauen am Grabe, eine Darstellung repräsentierenden, nicht erzählenden Charakters.

Diese Thatsache, die wir aus der inhaltlichen Auswahl der Szenen entnehmen, ist von der grössten Tragweite für die Entwicklung der Buchmalerei in Regensburg geworden. Denn wir sehen zunächst schon in unserer Handschrift, dass die Neigung, die bereits in dem sachlichen Inhalt des Bildschmuckes zum Ausdruck kommt, sofort die Art der künstlerischen Darstellung ergreift und hierin einen selbstständigen Bildtypus von höchster formaler Vollendung erzeugt, der scharf aus dem Rahmen der gesamten übrigen deutschen Malerei der Zeit heraustritt.

*) Es ist zwar richtig, wenn Haseloff a. a. O., p. 14 behauptet, dass das historisch erzählende Kreuzigungsbild „der deutschen Malerei bis zum XI. Jahrhundert ganz geläufig" sei, aber falsch, wenn Vöge a. a. O., p. 219 die Herausbildung des repräsentierenden Crucifixusbildes aus diesem als Prozess einer allmählichen Verödung bezeichnet. Beide Typen stehen vielmehr von vornherein einander gegenüber, und wenn wir das figurenreiche, dramatisch historische Kreuzigungsbild in einer Reihe der bedeutendsten Kunstwerke der karolingisch-ottonischen Zeit auftreten sehen, so beweist dies nur, dass wir es hier mit den Erzeugnissen zweier grosser, in sich geschlossener Strömungen zu thun haben, deren Bestrebungen wie in ikonographischer so in stilistischer Beziehung sich als ein geschlossener Komplex von der verlaufenden und folgenden Epoche abheben. Was wir hier am Kreuzigungsbilde sehen, können wir in dem gesamten Bilderkreis dieser Handschriften verfolgen, sowohl in der Auswahl der Szenen, als in ihrer Behandlung. Es liegt hier eine über das Ikonographische hinausgehende Neigung zu dramatischer Gestaltung vor, die wir nur im Zusammenhang mit dem stilistischen Charakter, der lichten, luftigen Gestaltung der Bildfläche, der massigen Darstellung antiker Gebäude, dem Impressionismus der farbigen Behandlung u. a. m. richtig beurteilen können — als Leistung einer Renaissancebestrebung, unmittelbar beeinflusst von altchristlichen Werken, von uns verlorenen, historischen evangelischen Cyklen —, nicht als Produkt einer dauernden Tradition.

Das wesentliche dieses bildlichen Typus ist in dem Verzicht auf die Wiedergabe der eigentlichen Realität des Geschehens in der bildlichen Erscheinung zu suchen.

Dies äussert sich zunächst in dem vollständigen Verzicht auf eine Darstellung der Räumlichkeit, in der die Szene sich abspielen soll; wir finden keinen Innenraum und keine Landschaft, keine Andeutung des Terrains und keine selbst noch so stilisierte Wiedergabe der Atmosphäre. Nur im Bilde des Engels am Grabe finden wir zu Seiten des Grabbaues zwei hohe Bäume, deren Wipfel durch ein rosettenartig stilisiertes Achtblatt, ganz wie wir es in der Rahmenornamentik finden, gegeben sind, und zu Füssen des Kreuzstammes, im Bilde des Gekreuzigten, sind zwei Erdschollen angegeben! Die Figuren selbst treten stets entweder in die „Luft", d. h. in den Bildgrund, oder sie suchen einen Stützpunkt für ihre Füsse in den abschliessenden Bordüren der reichen Rahmen. Sie stehen vor einem Grunde, der keinerlei reale, räumliche Wirkung giebt, sondern nur als farbige, koloristische Fläche wirken will. An die Stelle des Raumes ist die prachtvoll geschmückte Seite des Buches als der eigentliche Ort der Darstellung getreten, und die Figuren wirken in ihm trotz aller trefflichen Natürlichkeit der Bildung nicht als lebende Menschen, sondern als typische Darstellungswerte, — wie der Bildgrund selbst, eigentlich in erster Linie als Farben und Flächen, die nach einem bestimmten Rhythmus symmetrischer Grundform einander gegenüber gestellt sind. Dieses Prinzip ist natürlich keine Erfindung der Regensburger Schule; seine Geschichte ist im Grunde genommen die Geschichte der mittelalterlichen Buchmalerei, die ja spätestens mit der Entwicklung der eigentlichen Codex-Illustration in den letzten Zeiten der Antike zu beginnen hat. Aber was das Verdienst dieser Schule ist, ist die Herausbildung dieses Prinzipes zu einer bewussten künstlerischen Form, die mit den Leistungen der Vergangenheit und denen anderer gleichzeitiger Schulen nicht zu vergleichen ist, sondern als Vorstufe zu den Arbeiten folgender Jahrhunderte angesehen werden will.

Betrachten wir zunächst das Charakteristischste, die Voraussetzung der hier erstrebten Bildwirkung: die Hintergründe, so bemerken wir zunächst, dass eine ähnliche Abstraktion von aller Realität einer örtlichen Erscheinung uns auch in den Goldhintergründen*) und in den stoffartig gemusterten Purpurgründen**) anderer und früherer Schulen

*) Über das erste Auftreten des Goldgrundes ist Überzeugendes noch nicht hervorgebracht worden. Kämmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst. Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F. 4, 1886, p. 28, nimmt die Zeit Ottos III. und byzantinischen Einfluss an. In J. v. Schlossers Beiträgen (a. a. O., p. 139) wird Goldgrund für die bereits 830 begonnenen Wandgemälde der Gallusbasilica vermutungsweise angenommen. Der Ausdruck pictura deaurata (Cas. S. Gall. c. 26) verlangt aber diese Interpretation nicht, da wir gerade in der S. Gallener Schule in den Miniaturen die Anwendung einer eigentlichen Goldmalerei und Goldzeichnung (auf farblosem Pergament) unter turonischem Einfluss als häufig und chrakteristisch verfolgen können.

**) S. o. p. 51.

bereits begegnet ist. Aber es handelt sich hier um etwas wesentlich anderes. Dort ist eine Wirkung gleichmässiger schwerer Pracht erstrebt; hier eine mannigfaltige Abwechslung in der koloristischen Behandlung durch einen Wechsel zarter lebhafter Farben und die feine einfache Zeichnung des Musters. Bei jenen goldnen und purpurnen Gründen ist ein farbiger Zusammenklang mit den Figuren der Darstellung ausgeschlossen; diese stehen vielmehr in einer ausgebildeten, ästhetischen Gegenwirkung zu jenen. In den Bildern unserer Handschrift vereinigen sich aber die Bildgründe mit der Darstellung dem Auge zu einer geschlossenen, einheitlichen Wirkung von grosser koloristischer Zartheit. Diese Wirkung wird in erster Linie durch die bedachte Art der Farbenwahl erreicht, indem die Farben der Hintergründe genau zu denen der Gewänder, auf die ja eine koloristische Wirkung der figürlichen Darstellung bei dem Fehlen des Nackten im wesentlichen beschränkt ist, gestimmt werden; — dann durch die farbige Art der Aufzeichnung der Muster, die der Einzeichnung der Falten auf den Gewändern entspricht. Wir haben es bereits bei der Beschreibung der ornamentalen Zierseiten betont, dass die Dekoration der Hintergründe an feine gemusterte Gewebe erinnert. Und allerdings sind auch die reichgemusterten Purpurgründe, die wir in vielen anderen Schulen vom X. bis XII. Jahrhundert beobachten, mit all ihren grossen Motiven als Nachahmung von Stoffen zu betrachten. Aber in der Art dieser Muster begegnet uns, wie in ihrem Farbencharakter, ein charakteristischer Unterschied gegenüber unserer Handschrift, der für das Verhältnis von Darstellung zu Hintergrund bestimmend mitwirkt. Die grossen, umfangreichen Ornamente jener schweren Purpurstoffe konnten unmöglich, so wie sie dargestellt sind, im Bilde selbst, z. B. in den Gewändern Verwendung finden. Die einzelnen Motive zeigen dort einen solchen Umfang, dass ein jedes von ihnen allein etwa die halbe Grösse eines Gewandstückes einnimmt! Die Anbringung des ganzen Stoffes steht also gleichsam perspektivisch in keinem Verhältnis zu den Stoffen, die wir in den Gewändern der Figuren finden. Die fein gemusterten Stoffe unserer Handschrift konnten dagegen ganz so, wie sie im Hintergrund verwandt sind, auch in den Gewandstücken und in der Dekoration einiger Geräte im Bilde selbst angebracht werden: Zu der koloristischen Einheit ist damit auch die der Zeichnung gekommen. Wir beobachteten weiter, dass diese dekorativen Motive aus den Hintergründen des Bildes in die der breiten Ornamentrahmen übergegangen sind; der Rahmen ist damit in die Einheitlichkeit der Bildwirkung hineinbezogen, — ganz im Unterschied zu der Gepflogenheit der grossen westdeutschen Schulen, die in der Regel das schmale, einfache, aber kräftig hervortretende Rahmenband aus der Antike beibehalten haben, das sich in strenger Gegenwirkung vom Bilde abhebt.

Wie sehr diese Dinge Ausdruck einer bestimmten künstlerischen Anschauung sind, erkennen wir daraus, dass sie auch im Bilde des thronenden Königs, das in allem übrigen eine Kopie aus dem Codex aureus ist, im Gegensatz zum Vorbilde durchgeführt sind. In diesem steht die ganze Szene, die Architektur und die Figuren vor dem üblichen lichten, aus der Antike stammenden Streifenhintergrund, der dem Gesamtbilde einen luftigen, atmosphärischen Eindruck und dem architektonischen Raum den Charakter einer offenen freien Halle giebt. In unserer Kopie ist dieser Hintergrund durch jene gemusterten, ausgespannten Stoffe ersetzt, die dem Ganzen den Eindruck eines geschlossenen Raumes geben. Die Gräser und Blumen, die zu Füssen der Figuren im Bilde des Codex aureus sich ranken, konnten bei dem beabsichtigten Innencharakter des Raumes mit gutem Recht wegfallen. Erst ausserhalb der Architektur, d. h. im obersten Teile des Bildes, ist Luft und Himmel durch breit hingestrichenes, weiss gebrochenes Hellblau wie in dem Vorbilde gegeben.

Die Musterung der Hintergründe kommt in diesem Bilde in der Weise zustande, dass die Flächen zwischen den durch die Architektur geschaffenen Abteilungen abwechselnd hellblau oder hellgrün grundiert werden. Diese Untermalung ist dann von einem System sich schneidender, paralleler diagonaler oder horizontaler und vertikaler Linien überspannt, sodass die Fläche in lauter kleine, gerade oder auf der Spitze stehende Quadrate zerfällt. In die Kreuzungspunkte der Linien ist ein Minimumpunkt gesetzt, der kräftig leuchtend heraustritt und blumen- oder rosettenartig, radial mit vier kleinen weissen Stricheln oder Punkten besetzt ist. In ähnlicher Weise sind die Strümpfe des Königs, die viereckige Platte, auf der seine Füsse ruhen, und sogar die Andeutung des Himmels, in der über seinem Haupte die Hand Gottes steht, gemustert.*)

In ganz entsprechender Art ist der Hintergrund im Bilde der himmlischen Krönung und im Gregorbilde gehalten; nur die Ausführung, besonders die Wahl der Farben wechselt, aber die Wirkung ist stets die gleiche. In den beiden evangelischen Illustrationen ist dagegen dieser gemusterte, hellfarbige Hintergrund durch den ungemusterten Purpurgrund ersetzt. Es scheint, dass man dies dem pathetischen Charakter der Darstellungen besser entsprechend fand, als die kleinliche, zartere Wirkung der übrigen Bildgründe. Aber auch in ihnen begegnet uns eine merkwürdige Eigentümlichkeit. Im Bilde der Kreuzigung ist über den Köpfen Mariae und Johannis, im Bilde des Grabesengels unter den beiden Wächtern ein goldner Blattfries quer durch das Bild geführt, welcher die Gesamtfläche teilt und die Darstellung der einzelnen Gestalten wie auf je einer gesonderten Fläche stehend erscheinen lässt. Wir empfinden weiter, dass hier durch den Grabbau, der die ganze Bildhöhe vertikal durchschneidet und dort durch die

*) An anderen Stellen der Handschrift, wo eine derartige Andeutung des Himmels oder von Wolken beabsichtigt war, ist diese in der üblichen Art der Zeit durch parallele farbige Wellenstreifen gegeben, die im ganzen eine Winkelfläche oder ein Kreissegment beschreiben: z. B. hinter den Evangelistensymbolen der Kreuzigung, hinter der Taube des Gregorbildes.

Balken des Kreuzes die Fläche in weitere Teilflächen zerlegt wird, sodass thatsächlich jede Figur der Bilder in einem besonderen Teile für sich steht. Ganz das gleiche Prinzip finden wir im Bilde der himmlischen Krönung, indem durch einen ganz gleichen horizontalen Ornamentfries einerseits, durch die eingezeichnete Mandorla und die Säulen neben dem König andrerseits für jede der sechs Gestalten ein eigner umschlossener Raum geschaffen wird. Auf den Codex aureus zurückgehend, findet sich etwas ähnliches auch im Bilde des thronenden Herrschers; aber hier schliesst sich diese Teilung der Architektur an, sodass sie wie unbeabsichtigt wirkt. Auch diese Eigentümlichkeit der dekorativen Gliederung ist für die Weiterentwicklung der mittelalterlichen Malerei von höchster Bedeutung geworden. Die Teilung der Bildfläche in selbstständige Kompartimente, wie sie hier nur zur Aufnahme der Figuren einer und derselben in sich geschlossenen Szene dienen, ist die formale Grundlage der grossen, inhaltsschweren, cyklisch-symbolischen Darstellungen des späteren scholastisch-dogmatischen Mittelalters. An Stelle der Figur, die ein Teil der einen, in sich geschlossenen Darstellung des Gesamtbildes ist, tritt ein selbständiges Bild, welches seinerseits ebensolch ein Teil der Gesamtdarstellung wird, die selbst nun ihren eigentlichen Inhalt nicht mehr im Bilde, sondern in der begrifflichen Beziehung der Einzelbilder zueinander findet.

Gehen wir von dieser allgemeinen Betrachtung des hier vorliegenden bildlichen Typus zur Untersuchung des Stiles und der Technik über, so beobachten wir zunächst, dass ein Bild, die Kreuzigung, sich scharf von den anderen abhebt, sodass wir dieses unbedingt einem anderen Künstler zuschreiben müssen, als die übrigen.

Wir betrachten aber zunächst die Hand, von der der grösste Teil des Bildschmuckes herrührt. Gegenüber den Arbeiten der vorigen Epoche ist da vor allem das gute Verständnis für den Körper und seine Bewegung auffällig. Die Verhältnisse sind durchaus richtig gegeben, und die Lage der einzelnen Teile zueinander ist organisch. Die Körper dürfen wir im allgemeinen als schlank bezeichnen, die Köpfe sind eher zu klein als zu gross und auffallend rundlich gebildet; nur die Art, wie der Kopf auf dem zu kurzen und dicken Halse sitzt, ist ungeschickt und unnatürlich. Die Schultern sind breit und kräftig, der Uebergang zum Oberarm gut gelungen. Die Hände und auch die Füsse sind klein, und in der Art ihrer Bewegung ist ein Streben nach Zierlichkeit zu erkennen. Ueberhaupt scheint in der Haltung und Stellung der Gestalten eine gefällige Wirkung beabsichtigt, und wir beobachten gerade in der Bewegung ein gutes Gelingen. Wir staunen, wie vortrefflich selbst so komplizierte Körperlagen, wie die der kopfüber von oben herabkommenden Engel im Bilde der himmlischen Krönung geraten,*) während der Künstler in der Darstellung ruhiger unbewegter Figuren, wie im Bilde Gregors oder des thronenden Kaisers einer steifen Ungeschicklichkeit verfällt. Aber selbst in solchen Gestalten erkennen wir sofort den ausserordentlichen Fortschritt gegenüber der harten, ungelenken Weise der vorigen Epoche. Es muss hier eine Einwirkung eingetreten sein, die die künstlerische Arbeit in Regensburg von Grund aus beeinflusste, die Einwirkung einer sehr reifen, sicheren Kunst, die mit den deutschen Arbeiten der Zeit aber wenig Verwandtes hat, die wir besser als aus der in dieser Zeit nur wenig individuellen Gestaltung des Körpers sofort deutlich bestimmen können, wenn wir den Typus der Köpfe und den Stil der Gewandung näher ins Auge fassen.

Von der Charakteristik der Individualität in den Typen ist hierbei zunächst abzusehen, sondern wir betrachten vorerst die technisch-malerische Seite.

Die farbige Behandlung des Nackten, d. h. der Köpfe, Hände und Füsse, ist eine malerische. Das Inkarnat setzt sich aus mehreren Tönen zusammen, die weich und vertrieben ineinander gearbeitet sind, sodass ein festes Schema der Technik in der Beschreibung nicht genau anzugeben ist. Der eigentliche Grundton ist ein warmer, mittelheller, braungelber, sandiger Ton, der ab und zu ein wenig ins Orangefarbene übergeht. In diesen ist nun zunächst ein mattes, aber tiefes Olivgrün als Schattenton aufgetragen, besonders hervortretend an den Rändern des Gesichtes (Kontur von Stirn und Wangen), unter den Augen, an der Nase, zu Seiten des Nasenrückens, zwischen Kinn und Unterlippe. Zu diesem Grün tritt ein fleischfarbener, ziegelroter Ton, der dünn und transparent auf den Grundton aufgesetzt wird und deshalb häufig orangefarben wirkt. Er tritt besonders hervor auf den Backen, als ein rundlicher, nach aussen wohl vertriebener Fleck, und in festerem Auftrag auf dem Munde. Am charakteristischsten für unsern Meister ist aber die Art eines Auftrages von einem reinen, ungebrochenen Weiss, das als lebendiges, unruhiges Schlaglicht über den Brauen und auf dem Nasenrücken, — als wenig hervortretende Linie, aber in der Kraft des Tones schlagend und treffend, punktartig oder gestrichelt, regelmässig in der Gegend des Backenknochens und im Augenstern, seltener an der Spitze der Nase, zwischen den Brauen, am Ansatz des Nasenrückens und unter den Augen aufgetragen wird. Weder aus der Beschreibung noch aus den Abbildungen wird man eine greifbare anschauliche Vorstellung der hier vorliegenden malerischen Art gewinnen. Aber wer diese Bilder im Original gesehen hat, kann es nicht verkennen, dass hier eine ganz unmittelbare, in der gesamten deutschen Malerei bisher unerhörte Beeinflussung byzantinischer Originalarbeiten vorliegt. Die Tragweite dieser Thatsache

*) Ein Vorbild ist allerdings hierbei sicher wirksam gewesen. Man vergleiche die ganz übereinstimmende Haltung der Engel z. B. auf dem bekannten Adventsdiptychon in Darmstadt, Museum Nr. 2. Westwood p. 126. S. die Publikation desselben von Fr. Schneider in Rev. de l'Art chrét. VI, p. 430 f. und Helbig, La sculpture etc., p. 15, pl. I. Weitere Litteratur bei Clemen a. a. O., p. 130, Anm. 327, der noch F. X. Kraus, Geschichte d. chr. K. II 1, p. 343 zuzufügen ist.

kann erst gewürdigt werden nach einer Beurteilung der übrigen stilistischen Merkmale unseres Künstlers.

Die Einzelheiten des Gesichtes sind wie üblich in der Zeit durch Zeichnung gegeben, und zwar in feinen, scharfen, tiefschwarzen Linien, die mit völliger Sicherheit eingetragen sind. Nur an bestimmten Stellen tritt eine Zeichnung in bräunlich roter Farbe hinzu, so in einer Linie, die einer alten Gepflogenheit gemäss zwischen den Brauen und dem Oberlid eingetragen wird, ferner, aber nicht in gleicher Regelmässigkeit, in einer Linie neben der Kontur des Nasenrückens und in der Zeichnung der Ohrmuschel. Die Einzelheiten der Zeichnung lassen sich etwa in folgendem charakterisieren: Die Köpfe sind gegen den Grund hin regelmässig nicht konturiert. Die Brauen und Lider sind sehr lang, aber nur wenig in die Höhe geschwungen. Die Zeichnung des Unterlides tritt gegen die des Oberlides an Kraft des Tones stark zurück, und zeigt an den inneren Enden eine kurze nach unten abgewinkelte Linie als Andeutung des Augensacks. Die Pupille ist von mittlerer Grösse und richtig gestellt, die ganze Form der Augen schmal und langgezogen. Die Nase ist durch eine lange, gerade Linie gegeben, die scharfwinklig an einer der Brauen ansetzt und unten etwas eingebogen ist, sodass die herabgezogene Spitze etwas eingedrückt erscheint. Der Mund ist klein und wulstig; seine Zeichnung besteht aus einer kurzen, geraden unbewegten Mittellinie, deren Enden durch zwei kurze senkrechte Strichel, die die Mundwinkel andeuten, begrenzt sind, und aus zwei kurzen fast parallel aufgebogenen Kreislinien über und unter der Mittellinie, von denen die obere diese in der Mitte tangiert (ω). Auch die Art der Zeichnung, oder besser der durch diese erreichte Eindruck der Einzelformen des Gesichtes, die schmalen, langen, so garnicht aufgerissenen Augen, die lange, gerade, an der Spitze etwas eingedrückte feine Nase, der kleine Mund mit rundlichen Lippen, — das alles sind Merkmale der byzantinischen Kunst des X. und XI. Jahrhunderts.*) Jetzt, nachdem wir dies in den Einzelheiten betrachtet haben, dürfen wir auch konstatieren, dass die Gesamtform der Köpfe, in ihrer Rundlichkeit und ihren kleinen Verhältnissen zum übrigen Körper, der byzantinischen Kunst der Zeit vollkommen entspricht.

In den Händen und Füssen fehlen dem Inkarnat die grünen Schattentöne; auch das Rot ist weniger scharf als in den Gesichtern aufgetragen, sondern es vereinigt sich mit dem Grundton zu einem klaren, fleischfarbenen Orangegelb, in welches auch das Weiss gut hineingearbeitet und nicht wie dort in scharfen grellen Lichtern aufgesetzt ist. Die Zeichnung ist in einem dünneren, weniger intensiven, mehr ins Graue gehenden Schwarz gegeben, als in den Köpfen. In ihm sind die Konturen scharf gezogen und stets auch die Nägel und das erste Gelenk eingetragen. Dies letztere entspricht keiner byzantinischen Sitte, aber wir finden es häufig in abendländischen Arbeiten der Zeit, und auch in den Regensburger Denkmälern der vorigen Epoche ist es uns begegnet. Dagegen ist die Gesamtform der Hand wie die des Fusses, ihr fleischiger Charakter, ihr kleiner Umfang und ihre zierliche Bewegung ganz wie auf byzantinischen Arbeiten.

In der Behandlung des Haares macht sich ein merkwürdiger Unterschied der Technik zwischen dem blonden Haar der Frauen und der jugendlichen Personen und dem grauen Haar der Greise geltend. In dem blonden Haar ist die ganze Fläche einheitlich in einem hellen Gelb grundiert, und darauf ist die Umzeichnung der Haarmasse und ihre Gliederung durch Einzeichnung der Strähnen in feiner schwarzer Zeichnung in schematischen parallelen Linien gegeben. Ist das Haar, wie stets bei lang herabfallenden Locken, in der Mitte gescheitelt, so beoabachten wir die beliebten „Stirnlöckchen“ in schwarzer Zeichnung. All das ist das übliche Verfahren bei der Behandlung des Haares in den deutschen Malschulen der Zeit.*) Eigenartig ist nur die hellgelbe Grundfarbe und die Thatsache, dass eine Abwechslung durch verschiedene Färbung des Haares in den verschiedenen Köpfen, wie wir es in den grossen westdeutschen Schulen beobachten, ebensowenig erstrebt ist, wie ein Wechsel in der farbigen Behandlung des Inkarnats.

Eine Weise, die vollkommen von der zeichnerischen Art der Behandlung der blonden Haare abweicht, zeigt das Greisenhaar. Die Haarfläche ist hier, ohne eine besondere Kontur zu empfangen, in einem nur wenig bläulichen Silbergrau grundiert, und hierauf ist die Zeichnung nicht in steifen Linien, sondern in lebendigen weichen Strichlagen in Schwarz und Weiss aufgesetzt. Statt der schematischen Gliederung der Haarmasse wird hierdurch eine wirkliche Modellierung derselben gegeben und hierin eine so malerische Wirkung erreicht, dass ein Vergleich mit anderen abendländischen Arbeiten der Zeit völlig ausgeschlossen ist und nur der vorbildliche Einfluss eines byzantinischen Originals die Trefflichkeit der Leitung erklären kann.

Eine Individualität der Typen ist auch in dieser Handschrift nur durch die Haar- und Barttracht erstrebt. Die männlichen, jugendlichen Personen, die Bewaffneten neben dem thronenden König und die Wächter des Grabes sind bartlos und haben kurzes im Nacken geschnittenes, ungescheitelt in die Stirn gekämmtes, blondes Haar. Auch das Haar der

Beispiel zum Vergleich zu empfehlen; eine jede byzantinische Handschrift der Zeit kann dies belegen. Bei der Seltenheit byzantinischer Arbeiten, die ohne Deckfarben, in reiner Federzeichnung ausgeführt sind, mache ich auf eine Climaxhandschrift der Γενικὴ Βιβλιοθήκη in Athen aufmerksam, die mir aus einer Photographie Strzygowskis (Tausch-Verein, Serie III, Nr. 69) bekannt wurde. Die Profil- und Halbprofilköpfe der Handschrift zeigen in der Zeichnung die Merkmale, die ich betonte, äusserst scharf; besonders ist die Zeichnung der Augenbrauen und der Nase zu vergleichen.

*) Damit soll nicht etwa gesagt sein, dass die „Stirnlöckchen“ abendländischen Ursprungs seien! Sie finden sich sehr früh bereits auf byzantinischen Elfenbeinen.

Frauen (der Engel, der vier Länder, der Frauen am Grabe) ist blond, fällt aber in langen Strähnen herab und ist in der Mitte gescheitelt. In gleicher Weise ist das Haar Christi gegeben; sein Vollbart ist in derselben gelbblonden Farbe gehalten, kräftig gewachsen aber kurz geschnitten, als wäre er wohl gepflegt; er setzt bei den Ohren an und läuft in einer schwachen Spitze aus. Der Schnurrbart ist sehr gering, bedeckt aber die ganze Oberlippe. Der Typus ist besonders durch das strohblonde Haar eigenartig, — aber die Bärtigkeit dürfte doch wohl mit der byzantinischen Neigung in Zusammenhang stehen. Ähnlich ist der Typus des Kaisers, nur ist das Haar kurz geschnitten und ungescheitelt, und der Bart flaumiger, weniger gepflegt und schwächer. Die Spitzen der einzelnen Haarmassen treten ungleichmässig hervor, während sie im Bilde Christi gleichmässig geschnitten erscheinen. Um einen traditionellen Herrschertypus handelt es sich hier nicht; ein zweites ganz gleiches Bildnis kann überhaupt nicht aufgeführt werden, und der Unterschied zu dem Bilde Heinrichs des Zänkers aus der vorigen Epoche, das sich später zu einem beliebten Typus entwickelte, der andrerseits auch für Heinrich II. verwandt wurde,*) springt in die Augen. Es scheint sogar gewiss, dass, soweit dies in den allgemeinen Zügen der Charakteristik durch Barttracht, kurzes Haar und blonde Farbe möglich, eine porträtmässige Bildung beabsichtigt war. Jedenfalls wissen wir, dass die Bärtigkeit, und gerade der schwache, flaumige, ungepflegte Bart für Heinrich II. in zahlreichen Denkmälern zu belegen ist. Da die Handschrift in der eigentlichen Umgebung des Königs entstanden ist, in seiner Residenz und seinem regelmässigen Aufenthaltsort, dürfen wir gerade diesen Bildern eine weitgehende Authentität beimessen.**)

Von geringerem historischen Interesse, aber von grösster Bedeutung für die Erkenntnis der stilistischen Eigenart sind die Köpfe der Heiligen: der heiligen Bischöfe Emmeram und Ulrich und des heiligen Papstes Gregor. Diese kräftigen Greisenköpfe mit ihrem kurzen, dichten, wirklich sich rundenden Haar, das ohne alle Andeutung einer Tonsur und anderer Einzelheiten gegeben ist, mit der scharfen schmalen Nase und den grossen ovalen Augen stehen in der deutschen Kunst der Zeit einzig da; sie scheinen kaum wie Kopien eines byzantinischen Originals, sondern beinahe wie von der Hand eines byzantinischen Meisters selbst ausgeführt! Besonders der Kopf des Gregor erweckt einen solchen, natürlich nicht annehmbaren Eindruck!

Nicht minder charakteristisch ist für den Stil unsres Künstlers die Behandlung der Gewänder. Auffallend ist zunächst die Neigung, die Konturen der Gewänder straff an den Körper zu ziehen, sodass die Körperlinie besonders in den markanten Teilen, z. B. den Hüften und Schenkeln (vergl. vor allem die Engel im Krönungsbilde) scharf hervortritt. Ein gutes Verständnis für den Körper macht sich hierbei stets geltend. Dagegen finden wir niemals die unnatürliche Einzeichnung der Körperformen im Innern der Gewandung, die uns in anderen deutschen Arbeiten der Zeit so charakteristisch erscheint. Weder die Rundung des Bauches, noch die eckige Markierung der Kniee, die uns dort immer begegnet, ist hier zu beobachten. In lang herabfallenden Stücken, wie den Ceremonialgewändern in der himmlischen Krönung, entsteht hierdurch sogar ein Mangel, indem diese leer und ohne Zusammenhang mit dem Körper, fast wie eine Mauer vor ihm stehen. Die Modellierung der Gewänder im einzelnen ist eine zeichnerische. Gegen den Grund hin sind sie in der Regel, aber nicht durchgängig, in einer schwarzen Linie konturiert, die jedoch niemals scharf hervortritt; sie ist als Zeichnung dünn, im Tone matt und glanzlos. In gleicher Weise ist die Abhebung der einzelnen Gewandmassen voneinander, und sind die wichtigsten, grössten Faltenzüge fein betont. Innerhalb der einzelnen Partien macht sich besonders in den mittleren Gewandlagen, z. B. am Oberarm und Oberschenkel, eine Neigung zu lang-ovalischen Gebilden, in den herabfallenden Stücken und den Ärmeln aber eine Neigung zu langen, gradlinigen Lagen mit eckigen Umbrechungen der Falten bemerkbar; dabei beachten wir gewisse immer wiederkehrende, hakenartige, fast ornamentale, maeanderhafte Linienführungen:

Derartige Motive und das ganze die aufhellende Modellierung bewirkende Faltensystem sind in scharfer Weise auf den Lokalton rein zeichnerisch aufgesetzt, in der Regel in weisser Farbe, aber nicht opak, ungebrochen aufgetragen, sondern stets in einem mit der Lokalfarbe ein wenig versetzten Ton. Eine eigentliche farbige Aufzeichnung der Falten finde ich nur in folgenden Fällen:

schwefliches Gelb auf hellem Moosgrün (z. B. Untergewand der Engel, des heiligen Emmeram und Ulrich, Bl. 11),

mattgelb auf schiefrigem Schwarzgrau (thronender Kaiser, Bl. 11 b),

gelbbraun auf schwarzem Grund (die oberen Personifikationen der Länder, Bl. 11 b).

Gelegentlich beobachten wir, besonders in den mittleren Partien, dass die Aufzeichnung der Lichter sich zu breiteren Flächen verdichtet, aus denen dann der Lokalton als eine Schattenfalte ausgespart wird. Das ganze System der Faltengebung, mit dem fortwährenden Wechsel der kurzen, unruhigen, scharf hervortretenden Motive erzeugt eine ganz merkwürdige, freilich sehr willkürliche und oft geradezu unheimliche Lebendigkeit. Wer die Behandlung der Ge-

*) S. o. p. 53.

**) S. Vöge a. a. O., p. 15, Anm. 7. In blondem Bart fast gleicher Bildung finden wir Heinrich II. in Clm. 4452, Cim. 57 (Vöge, Handschrift I.), in dunklerem Bart in Bamberg A. II. 46, B. IV. 11. Rom. Vat. Ottob. lat. 74. Bartlos finden wir Heinrich nur in einem für ihn gesicherten Denkmal: Bamberg. Ed. III. 16.

wänder auf byzantinischen Miniaturen, wie auch auf Wand- und Tafelbildern seit der Zeit des X. Jahrhunderts betrachtet hat, weiss, dass dies, um einen Ausdruck Vöges zu gebrauchen,*) die „tote Lebendigkeit" des byzantinischen Gewandstils dieser Zeiten ist. Nur in der Nachahmung eines solchen Originals kann der Künstler hierauf gekommen sein. Es handelt sich hier um ein so in die Augen springendes Merkmal der byzantinischen Kunst, dass es der Anführung eines Beispieles zum Vergleiche nicht bedarf.**) Freilich ist die Ausführung dieses Prinzipes der Gewandmodellierung nicht in der feinen, flotten Weise byzantinischer Originale gegeben, sondern in einem schweren, stumpfen Auftrag, dessen Technik sich in der harten zeichnerischen Aufzeichnung der Falten durchaus an die vorhergehenden Werke Regensburger Malerei anschliesst.

Nur in der künstlerischen Behandlung der Gewänder ist der byzantinische Einfluss zu erkennen. Die Trachten selbst machen kaum die Annahme eines solchen notwendig. Die ceremonielle, steife Hoftracht des Königs erinnert allerdings an byzantinisches; aber einen unmittelbaren Einfluss, auf den es uns allein doch ankommt, dürfen wir hierin nicht sehen, — nur ein Zeichen der Zeit.

Mehr des archäologischen als des künstlerischen Interesses wegen erwähne ich einige Einzelheiten der Trachten. Der König trägt ein einfaches, weites, hemdartig geschnittenes Untergewand mit langen, engen Ärmeln, welches im Bilde der himmlischen Krönung in bräunlich gelber Farbe, im Bilde des thronenden Königs in einem schieferfarbigen Grauschwarz gehalten ist. Der untere Saum und die Enden der Ärmel sind mit prächtigen Goldstickereien geziert; im ersten Bilde ist ein ebenfalls prachtvoller, goldener gemmierter Gürtel um den Hüften erkennbar, im zweiten eine breite kreisförmige Goldstickerei auf Schultern und Knieen. Das Gewand reicht bis zu den Waden herab und erscheint als Mittelding zwischen dem einfachen kurzen nicht bis zum Knie reichenden Leibrock des karolingischen Vorbildes und dem langen bis zu den Knöcheln herabfallenden Prachtgewand der Königsbilder der westdeutschen Schulen. Auf diesem Untergewand liegt ein grosses Manteltuch, ebenfalls mit einer reichen Ornamentborde geziert, zu der im zweiten Bilde die breite kreisförmige Goldstickerei tritt, die wir im Obergewand fanden und die ihre byzantinische Abkunft nicht verleugnen kann. Das Tuch ist auf der rechten Schulter geheftet, eine Ecke fällt über die Brust herab; im Bilde des thronenden Königs ist ein freies Ende über das rechte Knie gezogen. Seine Farbe ist im ersten Bilde hellblau, im zweiten purpurn (bräunlich weinrot). Wir beobachten ferner noch die eng anliegenden Strümpfe mit jener feinen Musterung, die uns aus den Bildhintergründen bekannt ist, und die reich geschmückten, niedrigen, nur bis zu den Knöcheln reichenden Goldschuhe.

Für die Geschichte der geistlichen Tracht sind die Gewänder der Heiligen Ulrich und Emmeram im Krönungsbilde und ferner das Bild des Heiligen Gregor wichtig. Drei eigentliche Gewandstücke sind hier stets zu unterscheiden: ein unterstes, welches ziemlich weit und geradlinig bis zu den Knöcheln herabfällt, mit langen, eng anliegenden Ärmeln und ohne allen ornamentalen Schmuck (Alba). Bei Ulrich und Emmeram zeigt es eine matte, moosgrüne Farbe, bei Gregor ist es hellblau. Auf diesem liegt die Tunica oder Dalmatica: ein nur wenig unter das Knie reichendes, engeres, aber ebenfalls geradlinig abfallendes Gewandstück. Sein unterer Saum ist mit einer breiten Goldstickerei besetzt, von oben nach unten laufen die zwei parallelen Clavi als schmale, goldene Streifen mit Minium-Fransen. Seine Farbe ist gelblichweiss, bei Emmeram und Gregor ins Braungelb, bei Ulrich ins Violettrosa gebrochen. Im Gregorbild erkennen wir, dass seine kurzen Ärmel weit herabhängen und nur wenig über den Ellbogen reichen. Das dritte Gewandstück bildet schliesslich ein völlig schmuckloses, langes Manteltuch (Casula), welches den Oberkörper einhüllt und über den Rücken lang herabfällt; im Krönungsbilde ist seine Farbe purpurn — bei Ulrich ins Blauviolett, bei Emmeram ins Weinrot gebrochen —, im Gregorbilde hellblau. Wir erkennen nicht, ob es durch einen Ausschnitt über den Kopf gezogen oder durch ein Heft vor dem Halse zusammengehalten wird. Zwischen dem untersten und dem mittleren Gewand hängen die Enden der goldenen Stola herab, über dem linken Unterarm liegt die ähnlich gebildete, goldene Manipel. Als Zeichen besonderer Würde liegt über dem Mantel Gregors das einstreifige Pallium, in Gold gegeben und mit weissen, gleichschenkligen Kreuzen besetzt.

Die Trachten der übrigen Gestalten bieten nichts bemerkenswertes.

All die Bilder, die wir bisher besprachen, zeigen den gleichen Kunstcharakter. Wir bemerken in der Ausführung des Einzelnen zwar manche Unterschiede; im Bilde der himmlischen Krönung sind die Farben am besten ausgeglichen, der Grundton des Inkarnats am hellsten; im Bilde des thronenden Königs stehen die verschiedenen Töne am härtesten gegeneinander und tritt der Schattenton des Inkarnats, das dunkle Grün, besonders unangenehm hervor; im Gregorbild ist die Gesichtsfarbe brauner als sonst, fast lederartig und die Gewandung am Oberkörper auffallend leer modelliert; die Mattigkeit des Inkarnats im Kopfe des Grabesengels ist wohl durch Unfertigkeit zu erklären. All diese Unterschiede nötigen aber wohl kaum zu der Annahme, dass verschiedene Hände bei der Ausführung beteiligt wären. Die Frage ist uns auch unwesentlich, denn es ist sicher, dass diese Hände alle eine und dieselbe künstlerische Richtung vertreten.

Ganz anders das Bild des Gekreuzigten. Hier tritt uns ein Künstler durchaus abweichender Art entgegen. Schon der Typus der Köpfe ist ein anderer; statt des runden Gesichts der übrigen Bilder finden wir hier eine schmale, lange, cylindrische Form. Der Gesamtcharakter der Gestalten, ihre Bewegung, Haltung, die Gewandung, alles ist eckig und unnatürlich. Auch die Proportionen sind andere. Die Köpfe sind viel schmäler als dort, die Hände viel grösser, die Extremitäten länger, der ganze Körper dürftig mager. Ganz abweichend ist auch die Technik und die durch sie erreichte künstlerische Wirkung. Die Zeichnung des Nackten ist in brauner Farbe gegeben,

*) Vöge: Die Bamberger Domskulpturen, Repertorium für K. W. 1899.

**) Ich nenne nur einige in photographischen Abbildungen leicht erreichbare Beispiele: Das berühmte Menologium des Basilius II, Vat. graec. 1613. Beissel, Vatikanische Miniaturen (Miniatures choisies etc.), Taf. XVI. Schlumberger, l'épopée byzantine 1896, p. 97, 117, 169, 481, 632. l'Arte (Archivio storico) II, 1899, p. 20. Ferner Paris Bibl. Nat. Ms. gr. Nr. 139. Abb. Bastard, Peintures etc. Ohne Nummer. (S. Delisle, Les collections de Bastard etc., p. 261.) Schlumberger a. a. O., p. 285. Lichtdrucktafel zu p. 760. Schliesslich noch aus der genannten Publikation Beissels: Vat. gr. 1522 (Taf. IX), 1158 (Taf. X), 1208 (Taf. XII). Seltener begegnet uns diese lebhafte, kleinbrüchige Art des Gewandstils in byzantinischen Elfenbeinen: z. B. in dem Marientod auf Clm. 4453, Cim. 58. (Photographie: Teufel Nr. 216) oder der Kreuzabnahme der Sammlung Spitzer (Ivoires Nr. 18); dagegen hat sie sich in der Miniaturmalerei wenigstens im Prinzip bis in altslavische Zeit erhalten: z. B. in dem bedeutenden mit über hundert Miniaturen geschmückten altrussischen (?) Psalterium der Münchener Staatsbibliothek.

die in den Konturen des Christuskörpers ins Rotbraun, in der Zeichnung der Hände und Arme (bei Johannes und Maria) ins Sepiabraune geht. Nur in den Füssen und in den Gesichtern ist die Zeichnung wenigstens grösstenteils in schwarzer Linie gegeben. Das Inkarnat ist ein ganz heller, weisslicher kalter Ton, der dick und trocken aufgetragen ist und nur im Kopfe Christi durch Auflagen von mattem Olivgrün und gelblich-rötlichen Tönen getragener wirkt. Die Brauen sind kurz und stehen hoch, die Lider weit auseinander, sodass die Augen wie aufgerissen scheinen. Die Pupille ist ein kleiner stechender, schwarzer Punkt, der am Oberlide hängt. Die feine Linie zwischen den Brauen und dem Oberlid, die bei der ersten Hand auffiel, ist hier nicht zu finden. Der Mund ist breit und in wenig charakteristischer Weise gegeben.

Die Haarbehandlung ist die übliche zeichnerische der Zeit. Auf einer farbigen Grundierung ist die Kontur der Haarmasse und ihre Einzelgliederung durch Einzeichnung schwarzer schematischer Linien gegeben. Die Grundierung des Haares bildet im Bilde Christi ein dunkles schmutziges Grünlich-schwarz, in den übrigen Köpfen ein Gelblich-braun.

Charakteristisch sind die Hände. Ihre grosse Form und die ostentative Art sie zu bewegen und zu zeigen, mit ihren übermässig langen, schmalen Fingern und dem abgespreizten Daumen, erinnert an das Regelbuch von Niedermünster. Man vergleiche besonders die linke Hand der Maria mit der rechten der Uta auf Bl. 58b dieser Handschrift. Auch die technische Behandlung erinnert an diese Arbeit der vorigen Epoche; wir bemerken dieselbe Markierung des Handballens durch Einzeichnung der Linie der Daumenwurzel und einer ihr entsprechenden, in der Natur nicht begründeten Linie unter dem fünften, kleinen Finger. Im übrigen ist die Hand ganz ungegliedert; nur die Linie, wo die Finger an den Handteller ansetzen, ist angegeben, und eine Einzeichnung des Nagels am Daumen!

Auch die Gewandbehandlung ist gegenüber den andern Bildern der Handschrift eine primitive. Die Falten verlaufen im allgemeinen in langen, hart aufgetragenen und hartbrüchigen Linien. Von einer organischen Verbindung mit dem Körper ist weder in den Konturen noch in der Art der Modellierung die Rede. Die äusserliche Markierung des Knies durch Einzeichnung mehrerer spitziger Halbovale ist aus dem Regelbuch von Niedermünster bekannt. Auch die technisch-farbige Behandlung der Gewänder bietet nichts auffälliges. Die Falten sind in der Regel in einem ein wenig zum Lokalton hin gebrochenen Weiss aufgetragen. Die Einzeichnung der tiefsten Faltenzüge und eine ausgesprochene Konturierung der Gewänder in Schwarz kommt nur gelegentlich vor. Auf den bräunlich-gelben Gewändern (Untergewand Mariä, Mantel Johannis) sind Falten und Konturen in Rotbraun, auf dem dunklen schwärzlich-blaugrünen Mantel der Maria die Falten in Schwefelgelb aufgetragen.

Der Kunstcharakter dieses Bildes bietet nichts, was auf eine Beeinflussung von aussen schliessen lässt, weder von Byzanz noch von anderswo her. Seine primitive Art liegt ganz in der Richtung der Arbeiten der vorigen Epoche und steht hierin in einem scharfen Gegensatz zu der reifen, in ihrer Art formenreinen Kunst des andern Meisters. Das wesentlich neue, das dieser Künstler bringt, sein ausserordentlicher Fortschritt gegenüber den Arbeiten der vorigen Epoche und dem Kreuzigungsbilde seines Zeitgenossen ist nur auf Rechnung eines dazwischentretenden Einflusses der byzantinischen Kunst zu stellen. Und es ist merkwürdig, dass gerade das Bild der Kreuzigung, dessen Kunstcharakter im engeren Sinne wir als unabhängig von der byzantinischen Kunst erkannt haben, jene byzantinisierenden Inschriften zeigt, die eigentlich das Gegenteil sehr nahe legen. Aber gerade dies ist bezeichnend und lehrreich für die so umstrittene „byzantinische Frage". Thatsächlich giebt es in der ganzen mittelalterlichen Kunst des Abendlandes eine Unabhängigkeit von Byzanz im absoluten Sinne überhaupt nicht, und es wäre gut möglich, die ganze Geschichte dieser Kunst nach der Art ihres Verhältnisses zu jener reifen, sich wenigstens nach dem Bilderstreit ununterbrochen und zentral entwickelnden östlichen Kunst zu bestimmen. Wir dürfen aber behaupten, dass die Abhängigkeit — Italien kommt für uns nicht in Betracht — im allgemeinen nur den inhaltlichen Charakter der Darstellung, das Ikonographische, betrifft, und dass die Abhängigkeit sich in einem allmählichen Prozess einer langsamen Rezeption vollzog. Hier aber liegt etwas wesentlich anderes vor. Hier hat ein Künstler oder eine Kunstschule ihr ganzes künstlerisches Vermögen in den unmittelbaren Dienst jener fremden Kunst gestellt. Ihr entlehnt sie ihre Auffassung der menschlichen Gestalt, ihre Typen, ihre Farbengebung; und nur nebenher in einem einzigen Bilde findet noch ein Künstler jener alten primitiven, einheimischen Richtung Raum. Wir sehen weiter, dass diese byzantinisierende Richtung weiter gebildet wird, indem die Handschriften, die uns einen Einblick in die weitere Entwicklung der Regensburger Buchmalerei gestatten, an diesen Meister sich anschliessen, während der andre Meister allein bleibt, sodass seine Schöpfung nur als ein letztes Ausklingen der Kunstart der vorigen Epoche zu betrachten ist.

Der Fall, dass die byzantinische Kunst in dieser Weise, wie hier, das innerste Wesen einer abendländischen Malschule, ihr eigentliches künstlerisches Ideal ergreift, steht bisher in der Malerei nördlich der Alpen beispiellos da. Nur in der Elfenbeinskulptur beobachten wir etwas ähnliches: Hier setzen abendländische Künstler ihr Kunstvermögen oft darein, byzantinische Vorbilder geradezu nachzuahmen. Der Regensburger Schule ist hiermit eine für die Weiterentwicklung der deutschen Malerei hochbedeutende, eigenartige Rolle zugewiesen. Regensburg ist das erste Einfallsthor für diese Einflüsse in diesem weiten Sinne, — Einflüsse, die eine völlige Wandlung des Formengefühls in der deutschen Kunst bewirkten, indem sie dieser über-

haupt zuerst das Ideal einer Formenschönheit hinstellten. An anderem Orte werden wir zeigen, wie diese Rolle der Regensburger Schule des XI. Jahrhunderts im XII. Jahrhundert von einer andern Schule übernommen wird, — von der Salzburger, und dass von diesem Zentrum aus, dessen Thätigkeit mit dem Verfalle der Regensburger Malerei am Ausgang des XI. Jahrhunderts beginnt, über Passau und Franken weitergehend, sich der Umschwung vollzog, aus dem der völlige Byzantinismus der aufblühenden norddeutschen monumentalen und Miniaturmalerei des XIII. Jahrhunderts zu erklären ist.

Wie der Regensburger Künstler dazu kam, einen so engen Anschluss an die byzantinische Kunst zu erstreben, ist nur im allgemeinen durch das Bedürfnis einer jeden jugendlichen Kunst zu erklären, eine Stütze bei überlegenen Vorbildern zu suchen. Wie er aber zu dem Schritte kam, den keiner bisher gewagt hatte, diesen Einfluss, nicht nur in der allgemeinen Anlage der Darstellung auf sich wirken zu lassen, sondern sein ganzes Formengefühl, wenigstens in der menschlichen Gestalt, nach diesem zu bilden, wird im einzelnen nie zu beweisen sein. Wir haben keine Zwischenglieder, sondern stehen mit einem Male vor der fertigen Thatsache. Nur das müssen wir anerkennen, dass nur ein Künstler, der an technischem Vermögen weit über dem Durchschnitt stand, dem künstlerischen Charakter seines Vorbildes so nahe kommen konnte. Vor allem aber haben wir auch darin ein Verdienst seiner künstlerischen Begabung anzuerkennen, dass er zum ersten Mal in den Schulen diesseits der Alpen die vorbildliche Bedeutung der byzantinischen Kunst gerade in diesem rein künstlerischen Sinne erfasste, dass er ein Gefühl für den höheren Adel ihrer Gestalten hatte und von einem Streben, diesem nahe zu kommen, erfüllt war. Denn nichts anderes ist der Byzantinismus bei ihm, als der Ausfluss eines Schönheitsbedürfnisses, das er aus sich, aus den Mitteln seiner einheimischen Kunst heraus, nicht befriedigen konnte. In allem übrigen ging er seine eignen Wege. Wie er aber überhaupt zu der Kenntnis dieser Vorbilder kam, das bedarf wohl kaum einer Erklärung. Die Vermählung Ottos III. mit Theophanu ist ja ein Schulbeispiel für das Eindringen byzantinischer Arbeiten nach Deutschland, das verhängnisvoll genug gewirkt hat, um die Erkenntnis der selbständigen Bestrebungen der deutschen Kunst lange Zeit hindurch zu verhindern. Aber wir wissen, dass während des ganzen Mittelalters, wie bereits in der altchristlichen Zeit, die Verbindungen des Abendlandes mit dem Osten nie durchschnitten waren, dass besonders aus den italienischen Verhältnissen eine Quelle ständiger politischer Beziehungen der beiden Reiche zueinander erwuchs, die seit den Tagen der Ottonen nur eine besonders enge wurde. Wir lesen in den Geschichtsquellen des Mittelalters von dem Empfang der griechischen Gesandtschaften an den Hofstätten der deutschen Fürsten, von der Aussendung deutscher Gesandter an den griechischen Hof und erfahren zum Teil in phantastischen Berichten von den merkwürdigen Eindrücken, die man hier und dort empfing*) und von den reichen Geschenken, die man als Huldigungsgaben erhielt.**) Für Bayern und besonders für Regensburg müssen wir aber beachten, dass schon in der späten Karolingerzeit, da hier der Hauptsitz der innern und äussern Politik des Reiches lag, ein Verkehr mit Byzanz bestand und dass die Beziehungen zu Italien, die doch die wesentlichste Veranlassung zu dem politischen Verkehr mit Byzanz gaben, gerade in diesem Lande stets am engsten waren. Aber auch als mit den Ottonen der Schwerpunkt der Regierung nicht mehr in Bayern ruhte, behielt gerade Regensburg eine Stellung nicht zwar politischer Art, aber eine Stellung, die für unsere Frage vielleicht mehr in Betracht kommt, als die politische, die Stellung als Hauptplatz des Donauhandels, als Hauptsitz des deutschen Handelsverkehrs mit dem Osten.***) Und schliesslich müssen wir hier auch

*) Hierfür ist besonders der märchenhafte Bericht, den Liutprand, der Gesandte bei Romanos Lekapenos, von dem kaiserlichen Palaste giebt, anzuführen: Luitpr. Antapadosis, M. G. S. S. III, 338: aerea sed deaurata quaedam arbor ante imperatoris sedile stabat, cuius ramos ibidem aereae diversi generis deauratae aves replebant, quae secundum species suas diversarum avium voces emittebant. Imperatoris vero solium huius modi erat compositum, ut . . . . . quod immensae magnitudinis incertum, utrum aerei an lignei, verum auro tecti leones quasi custodiebant, qui cauda terram percutientes, aperto ore, linguisque mobilibus rugitum emittebant. Solche Berichte, wenn auch im einzelnen unwahr, sind ein Beleg, wie sehr das byzantinische die Phantasie des Abendlandes anregte. Und wenn das Fremdartige an ihm oft auch abstiess, wird es doch gerade durch seine Fremdartigkeit anziehend gewirkt und zur Nachahmung gereizt haben. Fast vorwurfsvoll ist noch der Bericht Liutprands von dem Auftreten und den Trachten der griechischen Gesandten im Abendland: relatio de legatione constantinop. cap. 37, M. G. S. S. III, 335: manicati enim, fasciati, fibulati, ciniti, talari tunica induti . . . . . aber, in den Kunstwerken der folgenden Generation, in den Bildnissen Ottos III. und Heinrichs II. erkennen wir diese Tracht vollkommen wieder.

**) Eine kurze Zusammenstellung von Quellennachrichten über derartige byzantinische Gesandtschaftsgeschenke bei Gg. Humann a. a. O., p. 18 f. Anm. 3. Von den aus dieser Veranlassung bereits in karolingischer Zeit nach Regensburg gelangten byzantinischen Werken erwähnt Humann — ohne Quellenangabe — die vom Jahre 872, wo inter caetera exenia cristallum mirae magnitutinis, auro gemmisque praeciosis ornatum genannt wird. Ann. Fuld. Pars III, 872, M. G. S. S. I, 384. Es kommen aber hierzu die Nachrichten über eine Gesandtschaft, die, wie die vorige, von Basilius zu Ludwig dem Deutschen kam, unter Führung des Erzbischofs Agathon im Jahre 873 (Ann. Fuld. 873 a. a. O.), sowie die Gesandtschaften Leos an Arnulf, die gleich den vorigen in Regensburg empfangen wurden, unter Führung der Griechen Anastasius und Lazarus 894 und 896 (Ann. Fuld. Pars V, 894, 896, M. G. a. a. O., p. 410, 413). In all diesen Fällen ist die Erwähnung des cum muneribus nie vergessen! — Eine sehr beachtenswerte Nachricht, die uns nicht nur von dem Aufenthalt griechischer Eunuchen als Lehrer am Hofe des Herzogs Heinrich in Regensburg Kenntnis giebt, sondern auch von der Thätigkeit eines Malers unter ihnen, findet sich in einem amüsanten Bericht bei Ekkehard, Casus S. Galli, cap. X (M. G. S. S. II, 122 f.): Hadawiga Henrici ducis filia . . . . quondam parvula Constantino Graeco desponsata per eunuchos eius ad hoc missos litteris graecis adprime est erudita, sed cum imaginem virginis pictor eunuchus domino mittendam uti simillime depingeret, sollicite eam inspiceret, ipsa nuptias exosa os divaricabat et oculos . . . . Graeco pervicaciter repudiato.

***) Ein Regensburger Kaufmann in Kiew ist bereits am Ende des X. Jahrh. nachweisbar. S. Jahrbücher a. a. O., Heinrich II., I, p. 29, 30. In Anamods Traditionscodex begegnet uns um dieselbe Zeit eine in Regensburg ansässige Griechin.

einer langwierigen Frage der Kirchenpolitik kurz gedenken, die schon in karolingischen Zeiten eine enge Berührung Bayerns mit dem byzantinischen Reiche ergab: der Eingriff Regensburgs in die Ordnung der kirchlichen Verhältnisse im äussersten Südosten des Reiches, in Mähren, wo die Missions- und Machtinteressen der abendländischen und griechischen Kirche hart aufeinanderstiessen.

Die merkwürdige Thatsache, dass uns trotzdem aus den Kloster- und Kirchen-Bibliotheken Deutschlands zwar zahlreiche Arbeiten byzantinischer Kleinkunst, aber fast gar keine byzantinischen Prachthandschriften erhalten sind, kann nur auf äusseren Umständen beruhen. Man mag wohl die griechischen Handschriften bereits frühzeitig den Sammlern lieber in die Hände gegeben haben als die lateinischen, die man doch in der Mehrzahl als lithurgische Gebrauchsstücke betrachtete, oder auch in so vielen Fällen als verbunden mit der Persönlichkeit eines Heiligen, eines Stifters oder Wohlthäters mit besonderer Verehrung auszeichnete. Thatsächlich ist uns aus Regensburg, wie auch aus den übrigen bayrischen Klöstern nicht eine illustrierte alte byzantinische Handschrift erhalten; und selbst in den alten Katalogen ist keine erwähnt.*)

Die byzantinische Kunst war für unsern Meister der stilbildende Faktor, der seine Gestaltenbildung erzeugte. Der andere, nicht minder bedeutsame Faktor, der nicht das figürliche, sondern die Ausbildung dessen, was wir als Bildtypus bezeichneten, bestimmte, ist der Einfluss eines am Orte vorliegenden Prachtwerkes der karolingischen Kunst. Auch dieser Fall einer so weitgehenden Kopie eines Vorbildes aus weit zurückliegender Zeit steht wenigstens nach unsrer Kenntnis der Malerei dieser Zeit beispielslos da. Wir haben gesehen, dass in der Arbeit an diesem Codex die Buchmalerei in St. Emmeram ihre erste Bethätigung fand und haben in allen gesicherten Werken der ersten Epoche den Einfluss dieses karolingischen Werkes verfolgen können. Dass man in jenen ersten Zeiten unter Wolfgang und Romwald mit dem Erwachen eines eignen Kunstbetriebes sich an diesem Werke stützte, findet seine leichte Erklärung darin, dass man in ihm eben den einzigen Stützpunkt hatte. Mag in Regensburg selbst der Tiefstand des geistlichen Lebens im X. Jahrhundert nicht so vollständig auf den Punkt des Erlöschens gekommen sein, wie in anderen bayrischen Klöstern, so lag doch vor Wolfgang eine künstlerische Tradition auch hier sicher nicht vor.**) Die wenigen Ansätze, die wir zu einer solchen in der späteren Karolingerzeit entstehen sahen, waren vergessen; es lag nichts näher, als sich an das zu halten, was man als glücklichen Besitz vor Augen hatte, — jenen verehrten Codex aureus. Ist uns so die Anlehnung an dieses Werk in den ersten Ausserungen der Schule, wie aus einer Notlage heraus wohl begreiflich, so müssen wir jetzt, da wir den gleichen Fall bei einem Meister finden, der, wie wir sehen, mit Bewusstheit aus den Kunstformen jener Epoche, die sich an diesem Werke gebildet hatte, herausstrebt, tiefer begründen. Wie kam er, der etwas höheres erstrebte und in diesem Streben sich so eng an ganz andere Vorbilder anschloss, dazu, zugleich auch jenes Werk, das seine Vorläufer, deren Kunstformen er doch eben überwinden wollte, so stark beeinflusst hatte, auch seinerseits für seine Kunst zu verwerten, und zwar in einer viel weiter gehenden Weise zu verwerten, als es diese thaten?

Wir haben das Wesen und die Bedeutung der hier uns gegebenen künstlerischen Leistung in der einseitigen, bewussten Ausbildung des feierlichen, prächtigen, repräsentativen Bildtypus bereits erkannt. Blicken wir aber zurück auf die Geschichte der abendländischen Buchmalerei, so finden wir, dass unser Künstler in dem Streben, diesen zur höchsten, reichsten Vollkommenheit zu gestalten, in einer viel engeren Beziehung zu den Leistungen der karolingischen Zentralschulen steht, als zu den zeitgenössischen und älteren Arbeiten der grossen auf das Historisch-dramatische gerichteten westdeutschen Schulen. Aus diesem Grunde ist der Einfluss dieser in ihrer Art so bedeutenden Werke in den Arbeiten unseres Künstlers nicht im geringsten zu verspüren, und die jüngst ausgesprochenen Ansichten, die diesen Einfluss annahmen, sind als irrtümlich schlechthin zurückzuweisen. Trotz der engen persönlichen Beziehungen der eigentlichen Begründer der Regensburger Schule zu einer Hauptstätte dieser Richtung, zu Trier, wurde hier von den ersten primitiven Äusserungen bis zu dem jetzt vorliegenden ersten grossen Meisterwerk der Schule ein Kunstcharakter herausgebildet, der seinem innersten Wesen nach den tiefsten Gegensatz zu jener Richtung bildet. Dies ist die grosse historische Stellung, die der Regensburger Schule gebührt. Die ganze Tragweite dieser ihrer Leistung zu ermessen, kann nur einer Betrachtung gelingen, die die Entwicklung der deutschen Malerei noch durch zwei oder drei Jahrhunderte weiter verfolgt, als wir es beabsichtigen. Denn es zeigt sich, dass nach dieser Richtung der rein repräsentierenden, Dar-

*) Omont hat für die französischen Bibliotheken dieselbe Beobachtung gemacht. S. dessen Catalogue des Manuscrits grecs de Fontainebleau sous Francois Ier. Henri II. Paris 1889. p. II. Er betont dort die auffallende Seltenheit von griechischen Handschriften in Frankreich bis zum XVI. Jahrh. In den ältesten Inventaren der Bibliothek des Louvre von 1373—1423 ist kein Wort über griechische Handschriften gesagt. S. Delisle, Cabinet des mss. III, 114 ff. Als Ausnahme ist Omont vor dem XII. Jahrh. nur ein griechischer Psalter bekannt geworden, den die Kirche von Lyon seit dem X. Jahrh. als Geschenk des Bischofs Guy I. besass.

**) Die einzigen Zeugnisse, die wir für ein geistiges Leben in St. Emmeram in diesen Zeiten haben, wären Nachrichten, wie die des Cosmas, dass Herzog Boleslaw I. von Böhmen seinen Sohn, dessen geistige Bildung später gerühmt wird, zum Unterricht nach St. Emmeram geschickt hatte. S. M. G. S. S. I, 209 (IX, 46), und dass Otto der Grosse in einer Schenkungsurkunde von 961 von den Emmeramer Mönchen rühmt, dass sie in .... sanctarum scripturarum studiis devotissime serviunt. (S. u. a. Janner a. a. O., I, 340.) Für diese Zeit könnten nur einige ganz wenige Codices mit Initialen als Zeugnisse einer etwaigen Kunstthätigkeit in St. Emmeram angeführt werden. Clm. 14350, 14395. Der Charakter des Rankenwerks zeigt wohl Beziehungen zur alemannischen Kunst.

stellung und des Verzichtes auf das Dramatisch-erzählerische, dem eigentlichen Wesen mittelalterlich-kirchlichen Denkens und Empfindens gemäss, die weitere Entwicklung der mittelalterlichen Kunst im wesentlichen sich vollzog. Die Bilder unseres Sakramentars geben die formale Voraussetzung für die grossen dogmatisch-symbolischen Zyklen der eigentlich mittelalterlichen Kunst, zunächst für das erste Werk dieses Geistes, für das Evangeliar der Uta von Niedermünster.

Es ist nicht nachdrücklich genug zu betonen, dass dieser symbolisch-repräsentierende Charakter der Darstellungen des reifen Mittelalters in einer viel engeren Beziehung zur karolingischen Buchmalerei steht (nicht aber zur karolingischen Kunst überhaupt), als zu der Kunst der ottonischen Zeit, und aus diesem Grunde können wir das Zurückgreifen unseres Meisters auf die ihm zugängliche karolingische Handschrift nicht als zufällig betrachten, sondern als Ausdruck eines bestimmten künstlerischen Geistes. Freilich, wenn wir das erste grosse Kunstwerk dieses Geistes, den Utacodex, betrachtet haben, werden wir erkennen, wie tief der Abstand der in ihm ausgedrückten Empfindungswelt ist vor der der karolingischen Arbeiten. In diesem Sinne erscheint auch unser Sakramentar nur als Vorläufer, als eine formale Grundlage, die ihre eigentliche Bestimmung erst durch einen Inhalt erhält, den ihm das Kunstwerk, dem wir uns nun bald zuwenden, aufgeprägt hat.

Es liegt die Frage nahe, ob eine so bedeutende Richtung, wie sie in unserer Handschrift niedergelegt ist, nicht einen Einfluss auch auf auswärtige Kunststätten geübt hat. Und hier ist es Beissels*) Verdienst, die Abhängigkeit der Hildesheimer Schule unter Bernward von Regensburg erkannt zu haben. Aber da Beissel hierbei in einigen Behauptungen und Annahmen das Richtige nicht ganz getroffen hat, versuchen wir das Verhältnis beider Schulen zu einander genauer festzustellen.

Eine künstlerische Persönlichkeit tritt uns aus den für Bernward entstandenen Werken entgegen: der Diakon Guntbald, wie er in der einen, Guntpold, wie er in der andern Handschrift heisst. Seinen Namen tragen zwei für Bernward gearbeitete Bilder-Handschriften:

I. Das Evangelienbuch des Hildesheimer Domschatzes (Cod. 33), welches Beissel zum Unterschied von den übrigen Bernwardinischen Codices „das bessere Evangelienbuch" genannt hat, und welches wir als Guntbald-Evangeliar bezeichnen, und

II. Das Bernward-Sakramentar (Cod. 19).

Dass die erstere Handschrift ein Werk Guntpolds ist, unterliegt keinem Zweifel, da dieselbe Bl. 269b seine eigenhändige Subskription, die zugleich das Entstehungsjahr 1011 giebt, enthält. Die zweite Handschrift, das Bernwardsakramentar, ist allerdings erst von einer späteren, anderen Hand mit dem Namen Guntbalds und der Jahreszahl 1014 bezeichnet worden; aber dieser Eintrag (Bl. 243b), der wohl noch dem XI. Jahrhundert angehört, verdient volle Glaubwürdigkeit, sodass bei der Betrachtung von diesen beiden Werken auszugehen ist. Beissel hat nun diesem Meister auch die beiden andern Hauptwerke der Bernwardinischen Buchmalerei zugeschrieben; und dies ist richtig für die „Bernwardbibel", deren Malereien durchaus den gleichen Stil zeigen, den wir im Sakramentar finden, so dass an der Gleichhändigkeit und Gleichzeitigkeit der beiden Arbeiten nicht zu zweifeln ist. Anders jedoch die andere Handschrift, das „reiche Evangelienbuch" des heiligen Bernward, welches wir im Unterschied zu Guntbalds Evangelienbuch als „Bernward-Evangeliar" bezeichnen wollen. Der Stil des unbekannten Künstlers dieser Handschrift, deren Bedeutung vor allem auf ikonographischem Gebiete liegt, ist so grundverschieden von den gesicherten Werken Guntbalds und der ihm zuzuschreibenden Bibel, dass Beissels Ansicht nicht bestehen kann. Vielmehr zeigt es eine sehr rohe, zurückgebliebene Hand, welche geradezu jeden Vergleich in der Technik wie in der Auffassung der menschlichen Gestalt und Typenbildung mit Guntbalds Arbeiten ausschliesst. Nur unter der Bedingung wäre die Identifikation möglich, dass Guntbalds Stil eine vollkommene Umwandlung erfahren hätte; aber in dem Fall müsste das Bernward-Evangeliar in eine frühere Zeit, vor die andern Arbeiten, gesetzt werden, was jedoch auch Beissel nicht will, der die Handschrift selbst „nach 1014" datiert. Der Künstler des Bernward-Evangeliars ist vielmehr eine eigene, selbständige Persönlichkeit, welche eine ältere, primitivere, rohere Kunststufe vertritt, aber die Neuerungen, die Guntbald von auswärts mitgebracht hat, in seiner Arbeit, allerdings ohne rechten Geschmack verwertet. Der Ort, wo Guntbald diese Dinge gelernt hat, kann nun in der That kein andrer sein als Regensburg, — die Kunstschule, aus der er sie entnommen hat, keine andere als die, aus der das Sakramentar Heinrichs II. hervorging. Aber das Verhältnis Guntbalds und seines Nachahmers zu unserer Schule bedarf einer näheren Bestimmung; denn es äussert sich, um von der Ikonographie vorläufig abzusehen, ausschliesslich und allein in Dingen dekorativer Art, deren Bedeutung für das Gesamtbild gerade in unserer Schule, genau so wie in der Bernwards, eine ausserordentliche ist. Es sind dieselben fein gemusterten Gewebe der Hintergründe, dieselben gesprenkelten Füllungsflächen, dieselben ornamentalen Formen, dieselben Ranken, dieselben Zierbuchstaben, die wir in beiden Handschriften finden und die Guntbald nur in Regensburg kennen gelernt haben konnte. Dagegen ist die Formensprache Guntbalds in der menschlichen Figur, in der Gestaltenbildung, im Typus, im Gewandstil, eine grundsätzlich andere, als die unseres Sakramentars, wie auch jeder andern Handschrift unserer Schule. Er erweist sich hierin als vollkommen unabhängig von Regensburg und überhaupt als sehr selbständig und original begabt. Wollen wir nach Beziehungen der Gestalten Guntbalds zu andern deutschen Malschulen suchen, so finde ich die nächste Beziehung noch zu jener fuldaischen Schule

*) [illegible] 1895, p. 27.

der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts, mit der auch die architektonische Umrahmung des Präfationsblattes im Bernward-Sakramentar, und einige Initialen stimmen. Aber diese Beziehungen sind sehr allgemeiner Art und nötigen nicht zu weiteren Schlüssen, während auf der andern Seite die Beziehung zu unserer Schule eine so enge ist, dass ein Aufenthalt Guntbalds in Regensburg, wie dies auch Beissel thut, wohl notwendig anzunehmen ist. Und für diesen Aufenthalt Guntbalds in Regensburg ist nun ein Denkmal nachzuweisen, welches vielleicht denselben beweisen kann. Unter den St. Emmeramer Beständen (Clm. 14176, Em. B. 84) liegt eine Handschrift des hohen X. Jahrhunderts, welche einen Eintrag trägt, der am oberen Rande über die Blätter 19b und 20 in grün oxydierter Goldschrift hinweggeht:

LIBRO HOC GUNTPOLDUS FUERAT SE PASCERE SUETUS
BUBEDA ADHUC TENERIS VIGUIT SED ET ACRIBUS XXXIS.

Ausserdem findet sich am seitlichen Blattrande von Bl. 20 noch in gewöhnlicher Tinte die Federprobe *Guntpo*. Wir erfahren hieraus, da der Eintrag, ein wenig jünger als der Text, dem Ausgang des X. oder Anfang des XI. Jahrhunderts angehört, dass die Handschrift etwa um das Jahr 1000 einem Guntpold gehörte, also doch wohl als ein Geschenk von ihm dann nach St. Emmeram gekommen ist. Ist dieser Guntpold identisch mit dem Hildesheimer, so wäre hiermit dem stilkritischen und lithurgischen Beweise ein äusserer monumentaler Beleg für seinen Aufenthalt in Regensburg, speziell in St. Emmeram, hinzugefügt. Über den Ort Bubeda bedauere ich keine Auskunft geben zu können.

Auch die ikonographischen Beziehungen der Hildesheimer Schule zu Regensburg bedürfen gegenüber Beissels Ausführungen einer Einschränkung. Beissel hat das gleichmässige Vorkommen einiger ganz seltener evangelischer Szenen im Bernward-Evangeliar und in einer Handschrift unserer Schule, die wir sogleich zu betrachten haben, im Utacodex, nachgewiesen und hieraus die Abhängigkeit der Hildesheimer Handschrift von Regensburg auch auf ikonographischem Gebiete behauptet. In diese Beziehung wird nun von Beissel als wesentlich bestimmendes Moment eine dritte Handschrift, das „Evangelienbuch des Prager Domes", aufgenommen, welches gerade in den selten vorkommenden Szenen eine überraschende Analogie des Bilderkreises zum Bernwardevangeliar bietet. Da uns nun in der That die engsten Beziehungen der ja nur wenige Jahrzehnte vor dem Entstehen unserer Handschrift von der Regensburger Kirchenprovinz als selbständig losgelösten Diözese Prag zu Regensburg überliefert sind, und wir andrerseits die künstlerische Beziehung Guntbalds zu Regensburg kennen gelernt haben, nimmt Beissel die Prager Handschrift ganz in diesen Kreis von Handschriften auf, indem er die Heimat der Prager Handschrift in Regensburg und ihre Entstehung im XI. Jahrhundert als Thatsache hinstellt. Aber dies ist ein doppelter Irrtum. Die Handschrift gehört einmal nicht dem XI. Jahrhundert an, sondern stellt sich ihrem ganzen stilistischen Charakter nach als Spätling der karolingischen Kunst dar und zeigt die Merkmale der nordfranzösischen Buchmalerei der ersten Hälfte des X. Jahrhunderts, andrerseits fehlt jeder Nachweis darüber, dass die Handschrift aus Regensburg stammt, was somit keinesfalls als Thatsache betrachtet werden darf, um als solche dann für die Beziehungen von Hildesheim zu Regensburg ein Argument zu bilden.*) Nur das eine dürfen wir als möglich oder wahrscheinlich hinstellen, dass die Prager Domhandschrift ursprünglich im Besitz der Regensburger Kirche gewesen sein kann und vielleicht bei der Gründung des Prager Bistums dorthin geschenkt wurde. Denn als Wolfgang das Bedürfnis einer selbständigen Kirchenprovinz für das Slavenreich erkennend, das Prager Bistum als solches von seiner Diözese abtrennte (973), hat er wohl auch zu der liturgischen Ausstattung des neuen Bischofsitzes einen wesentlichen Teil mit beigetragen. Und da wir die Beziehungen der Hildesheimer Schule zu sicheren Regensburger Denkmälern ohne weiteres anerkennen müssen, ist es bei der Übereinstimmung eines Werkes jener Schule mit dem Prager Domcodex wohl wahrscheinlich, dass dieser sich unter den aus Regensburg aus Anlass der Domweihe übersandten Geschenken befand. Aber sicher kann, selbst in diesem Falle, das Prager Evangelienbuch keine originale Quelle für die Kunstvorstellungen des Hildesheimer Künstlers geliefert haben. Vielmehr ist anzunehmen, dass der Bilderkreis des Codex, als er noch in Regensburg lag, in den Bilderschatz der Regensburger Schule aufgenommen und in mehr oder minder umgestalteter Form verarbeitet wurde, und so auch dem in Regensburg studierenden Hildesheimer Künstler bekannt werden konnte. Und dies ist in der That sehr wohl möglich, da uns keine einzige künstlerisch ausgestattete Handschrift der vier Evangelien unserer Regensburger Schule aus dieser Zeit erhalten ist und wir solche nur noch aus den St. Emmeramer Katalogen des X. und XI. Jahrhunderts nachweisen können.**) Für die dort verzeichneten Evangelia cum auro scripta dürfen wir bei den Beziehungen zu Prag und Hildesheim vielleicht eine analoge künstlerische Ausstattung voraussetzen. Aber, unserer Ansicht nach, sind diese Konstruktionen nicht notwendig; denn wie wir in der Handschrift des Prager Domes in der That ein Denkmal aus früherer Zeit, aus einer nicht deutschen Schule erhalten haben und die auffälligen Illustrationen der drei Handschriften in Prag, Hildesheim und Regensburg ihrer inhaltlichen Vorstellung nach bereits seit den ältesten christlichen Zeiten in der theologischen und hymnologischen Litteratur gang und gäbe sind, ist es wohl wahr-

*) Dies thut Beissel erst in „Der Heilige Bernward", wo p. 27 von „einem aus Regensburg stammenden Evangeliar zu Prag" gesprochen wird, während er in seiner Publikation des Bernwardevangeliars sich noch vorsichtiger äussert: p. 23 . . . „man darf annehmen, in Regensburg hätten die Quellen gelegen, aus denen jene beiden Miniatoren schöpften"!

**) S. o. p. 25 sub III.

scheinlich, dass Evangelienhandschriften mit diesem Bilderzyklus nicht so selten waren, wie es nach den bekannt gewordenen Exemplaren scheint, sodass ihr Vorkommen in Prag und Hildesheim jedenfalls nicht notwendig aus einer Beziehung zu einem schliesslich doch nicht nachweisbaren älteren Regensburger Bilderzyklus dieser Art abzuleiten ist. Sicher aber ist zuzugeben, dass dieser Zyklus mit seiner theologischen Tiefsinnigkeit dem Charakter der Regensburger Schule, wie wir ihn nun aus dem jetzt zu betrachtenden Utaevangelistar kennen lernen, wohl entspricht.*) —

Vorher seien nur anhangsweise einige Worte über die Initialornamentik unseres Sakramentars gesagt. Während die Ornamentik der Rahmenbordüren sich als völlig abhängig vom Codex aureus erwies, zeigt sich unser Künstler in der Ornamentik seiner Initialen als durchaus selbständig von diesem Vorbild. Betrachten wir zunächst die beiden sterotypen Initialgebilde der eigentlichen Sakramentarillustration, das Präfationszeichen ꝯD des vere dignum und das T des te igitur, so ist zunächst zu betonen, dass ihre gesamte Anlage der des Wolfgangsakramentars entspricht. Nur einzelne Unterschiede, die den Gesamteindruck nicht bestimmen, sind zu bemerken: Der linke Bogen des Präfationszeichens (das U) ist in unserer Handschrift nach aussen gebogen und endigt in einen Tierkopf, während er im Wolfgangsakramentar nach innen gerichtet, in eine Ranke übergeht. Ferner ist in das T das E nicht mit hineinbezogen, sondern steht als selbständiger Buchstabe klein am rechten Rande, ausserhalb des Ornamentsystems; es fehlt also der untere und mittlere Horizontalbalken, der im Wolfgangsakramentar rechts vom Vertikalbalken des T abgeht (Ꭼ), um dieses mit dem E zu ligieren. Aber das eigentliche ornamentale Bild, das Verhältnis von Ornament zum Buchstaben ist in beiden Handschriften das gleiche. Auch der Charakter der Ornamentik selbst, das Rankenwerk, stimmt in den Kennzeichen, die wir als wesentlich betonten, mit dem des Wolfgangsakramentars und des Pommersfeldener Lektionars. Wir begegnen hier demselben, schlanken, klaren Lauf einer dünnen Ranke, derselben Bewegung in runden, spiraligen und S förmigen Linien. Enge Verschlingungen kommen nicht vor, festes Geriemsel findet sich nur an den Endigungen und Verdickungen des Buchstabenkörpers selbst, die Blattgebilde schiessen nur in mässigen Abständen von dem eigentlichen Stamm der Ranke ab und zeigen dieselben Formen, wie die genannten Handschriften der vorigen Epoche. Wir finden das rundliche, kleeartige Drei- und Vierblatt, und jenes grössere, krausige, eingekerbte Langblatt, das uns von dort her bekannt ist; nur eine stärkere plastische Rundung ist in ihm zu beachten. Die Spaltungen des Buchstabenkörpers sind im T mit einfachem Flechtwerk, im Präfationszeichen aber mit der gesprenkelten Marmorierung gefüllt, die für unsern Meister so charakteristisch ist. Auch der Bildgrund zwischen den Ornamenten ist mit den immer wechselnden Stoffmustern belebt, die uns in der Handschrift auch sonst stets begegnen; der Lauf der Ranke tritt dadurch nicht so klar in seiner vornehmen Einfacheit hervor, wie bei den ruhigen Purpurgründen der vorigen Epoche. Buchstaben und Ornament sind gleichmässig in Gold gegeben, und ein Wechsel wird nur dadurch erreicht, dass das Gold in den Blattformen schwarz, im übrigen aber mit minium konturiert ist.

Einen anderen Charakter zeigen die zahlreichen kleineren Initialen, die im Texte zu Beginn der einzelnen Gebete stehen.*) Die Rankenornamentik steht hier in einer viel engeren Verbindung mit dem Körper des Buchstaben, entwickelt sich organisch aus diesem, und oft sind es nur ganz kurze Abweigungen oder einzelne Blätter verschiedener Grösse, die unmittelbar am Buchstaben ansetzen. Ornament

*) Bei dem auffallenden Mangel an nachweisbaren, bildlich ausgestatteten Handschriften der vier Evangelien aus Regensburg sei auf eine Evangelien-Handschrift des X. Jahrh. aufmerksam gemacht, die, wie das Ex-libris beweist, aus dem Besitz des Grafen Friedrich Wilhelm von Wartenberg stammt, der 1649—1661 Bischof von Regensburg war. Dass die Handschrift aus Regensburg stammt, ist damit natürlich nicht bewiesen. Die Handschrift befindet sich jetzt im Besitz des Lord Crawford und liegt als Cod. lat. 97 zu Haigh Hall; sie stammt aus der Bateman-Kollektion und ist identisch mit Nr. 740 des Auktionskataloges (Sotheby-Wilkinson, Mai 1893). Wie mir A. Goldschmidt, dem ich weitere Notizen über die Handschrift danke, mitteilt, fungiert die Handschrift als Nr. 15 des List of manuscripts etc. exhibited to the american librarians on the occasion of their visit to Haigh Hall, Aberdeen, University Press. 1897. Aus einer Photographie Haseloffs sehe ich nur, dass die Bilder der Handschrift ziemlich roh sind und einer mir unbekannten Schule angehören, die unter karolingischen Nachwirkungen arbeitet. Die Tradition bringt die Handschrift mit dem Heiligen Anscarius und der Bremer Kirche in Verbindung, und in der That lässt sich der seltene Fall der Inspiration der Evangelisten durch die Taube in Bremen noch anderweits nachweisen. (S. o. p. 16, Anm. 13. Clm. 9475, Cim. 142.) Aus der Litteratur ist Priebsch, Verzeichnis der deutschen Handschriften in England I, p. 185. Anm. 1 zu nennen. — Dass auch abgesehen von der Regensburger Schule die bayrische Malerei auf die Hildesheimer Schule von Einfluss war, beweist die Thatsache, dass eine Handschrift, die unmittelbar in den Kreis einer bestimmten bayrischen Schule gehört, die in Tegernsee und Altach (wir erinnern an Godhards dortige Thätigkeit!) wurzelt und von uns noch ins Auge gefasst werden wird, aus Hildesheim stammen muss. Es ist das Evangelienbuch Nr. 140, ol. 129, das durch den Grafen Kesselstatt in den Trierer Domschatz kam. Die Hildesheimer Provenienz folgt daraus, dass der Einband des Codex genau übereinstimmt mit dem der Handschrift Nr. 141, ol. 126 des Trierer Domschatzes, deren Heimat in Hildesheim durch den Eintrag auf Bl. 1 gesichert ist. Sowohl die Technik der Emails und die charakteristische Zeichnung der Goldgravierung als auch die Elfenbeine weisen auf beiden Einbänden auf die gleichen Künstlerhände hin; zudem kopieren einige Emails auf Nr. 140, ol. 129, einige der Elfenbeintafeln auf Nr. 141, ol. 126. — Noch für drei andere Handschriften des Trierer Domschatzes, für die zwar die Hildesheimer Herkunft nicht beweisbar, aber, da sie ebenfalls aus Kesselstatts Vermächtnis stammen, die Heimat in sächsischer Gegend (Paderborn) wohl sicher anzunehmen ist, ist der Einfluss jener bayrischen Schule, in deren Kreis die Hildesheimer Handschrift Nr. 140, ol. 129 gehört, notwendig vorauszusetzen: Nr. 139, ol. 120, Nr. 137, ol. 133 und Nr. 138. Am greifbarsten ist die Beziehung in den Evangelistenbildern des Codex Nr. 139, ol. 120. Die Kanonesbögen dieser Handschrift stimmen nun aber mit denen in Nr. 137, ol. 133, deren Evangelistenbilder wiederum mit denen in Nr. 138 fast identisch sind, sodass diese drei Arbeiten sicher Erzeugnisse einer und derselben Schule sind.

*) S. Abb. Taf. XI, Nr. 26, 27.

wie Buchstabe sind in Gold und Silber gegeben, und in den gleichen Metallfarben — nicht wie sonst in der Regel in blau oder grün — ist die Grundfläche, die vom Buchstabenkörper umschrieben ist, koloriert.*) Eine Abhebung des Initialwerks von diesem Grunde ist demnach nur durch den berechneten Wechsel des Goldes und des Silbers und durch die kräftige Umzeichnung des Initialkörpers in Minium oder Weiss erreicht. In den Blattformen deutlich ausgebildeter Art finden wir, dass durch eine sehr weitgehende, detaillierte Einzeichnung mit Weiss die plastische Rundung durch Herausarbeitung der Kerbungen und Riefelungen betont ist. Eine Eigenart in diesen Blattformen zu erkennen, ist aber schwerlich möglich. Wir haben die kurzen, knolligen Umschläge, die grossen, länglichen akanthusartigen Blätter und eine ausgesprochene Vorliebe für kleine kleeartige Blätter, oft aus drei, oft aus fünf Einzelblättern bestehend. Ein Spitzblatt kommt nur selten und nie in der ausgebildeten Form der Arbeiten der Trierer Gegend vor. Seiner Zeit weit vorgeschritten erscheint unser Künstler in der Verbindung des Rankenornaments mit phantastischen Tierformen. Auf Bl. 44b ist ein F durch ein aufrecht auf dem Schwanz stehendes Drachentier gebildet, wie wir es ähnlich wieder auf Bl. 163 und 344 finden. In einem D geht der obere Ansatz (*d*) in ein sirenenartiges Geschöpf über, das aus einem Mädchenkopf und Vogelleib mit Krallen und Flügeln besteht und mit einem Goldband um den Hals geschmückt ist. Ähnliches trifft man auf Bl. 243b und 321. Auf Bl. 196 ist ein J durch ein aufrechtstehendes, sich umarmendes Drachen-Schlangenpaar gebildet. Einen natürlich gebildeten Adler finden wir in dem Initial auf Bl. 329b. Es sei noch bemerkt, dass der Buchstabenkörper, wo er sich nach den Enden hin oder, bei runder Gestalt, an den Seiten verdickt, wie üblich in der Mitte gespalten wird, dass aber diese Spaltungen nicht, wie in der Regel, mit Minium, sondern mit Deckweiss ausgefüllt sind. Die Endigungen dieser Spaltungen sind mit den üblichen „Schnallen" zusammengehalten, die wir auffälligerweise in den Initialen der vorigen Epoche unserer Schule vermissten. Die merkwürdigste Eigentümlichkeit unserer Initialen liegt aber nicht in ihren Ornamentformen, sondern darin, dass sie wie ein Bild von einem feinen viereckigen Rahmen umgeben sind, innerhalb dessen ein feingemusterter, farbiger Stoff gespannt ist, auf dem sich nun das Initial mit seinen Ranken und den anderen Ornamentgebilden abhebt. Für dieses Verfahren vermag ich kein anderes Beispiel aus dieser Zeit anzuführen und wir dürfen es wohl als eine eigenartige Erfindung unseres Künstlers betrachten. Nur das sei bemerkt, dass es gewiss aus der Dekoration von Zierseiten entnommen ist.*) Die Mannigfaltigkeit der Muster und ihrer farbigen Behandlung ist hierbei zu bewundern; ausser den gewebeartigen Motiven finden wir nur ausnahmsweise die gesprenkelte Marmorierung (Bl. 91), und ein wolkiges Streifenmuster (Bl. 136b, 329b). Die Rahmen dieser Initialbilder selbst sind stets durch einen schmalen, minium-gefassten Gold- oder Silberstreif gebildet, an dessen Ecken kleine Kreise, Quadrate, Dreiblätter, Halbmonde u. a. angesetzt sind. Wir bemerken schon jetzt, dass diese eigenartige, bildmässige Dekoration, die Umrahmung der Initialen, in der Folgezeit in unserer Schule nicht wieder auftritt.

*) Einigermassen verwandtes bietet in seinen Initialen der „Eberhardpsalter" in München: Clm. 7355. (Geisenfeld 5.) Auf dieses in der kunstgeschichtlichen Literatur bis auf eine beiläufige Bemerkung Goldschmidts, Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur, p. 7, gänzlich unbekannte Werk sei nachdrücklich aufmerksam gemacht. Es ist eine der bedeutendsten und eigenartigsten Leistungen der süddeutschen Malerei des frühen XI. Jahrhunderts, — wohl ein Vorläufer der beiden Werke jener kräftigen Künstlerindividualität, die uns in Bamberg A. II, 46 und St. Peter-Salzburg a. X, 6 entgegentritt.

*) Nur einmal Bl. 334 [illegible] sonst übliche grüne Grundierung der Initialfläche.

II.

Das Evangeliar der Uta von Niedermünster.

Es ist gewiss, dass St. Emmeram die bedeutendste geistliche Anstalt Regensburgs für litterarische und künstlerische Bestrebungen war. Aber wir haben Zeugnisse, die uns zu der Annahme berechtigen, dass auch die drei Frauenklöster der Stadt diesen Bestrebungen nicht fremd gegenüberstanden. Die Schätze, die in diesen Klöstern lagen, die dort entstanden oder bewahrt wurden, sind jedoch zerstreut und zerstört, und ein Bild ihres Reichtums und ihres eigenen Fleisses können wir nicht mehr gewinnen.*) Aus Niedermünster, das sich seit den Tagen Heinrichs des Zänkers besonderer Gunst des Herrscherhauses erfreute, sind uns durch einen glücklichen Zufall zwei kostbare Bilderandschriften erhalten, — das Regelbuch, das wir bereits unter den Arbeiten der ersten Epoche besprochen haben, und das wunderbare Evangeliar, das vielleicht das bedeutendste Werk der abendländischen Buchmalerei seiner Zeit ist, — das Werk, dessen Betrachtung uns jetzt obliegt.

Aus der zahlreichen Litteratur erwähne ich: Kugler, Museum 1834, S. 164, Nr. X; Kugler, Handbuch 4. Aufl. I, S. 486, (XII. Jahrh.); Waagen, Handbuch der Geschichte der Malerei, 1862 I, S. 13 f.; Förster, Denkmäler der Kunst II; Woltmann-Wörmann, Geschichte der Malerei I, S. 258/60 II, S. 63; Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 81 f.; F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, S. 321; Cahier-Martin, Nouveaux mélanges I, 1874, S. 15 ff., pl. 1/5, IV, 1877, pl. 1, 2, 6; Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern, S. 210; L. v. Kobell, Kunstvolle Miniaturen, S. 23 und Tafeln; B. Riehl, Zur bayrischen Kunstgeschichte I, S. 13, 16 ff.; Beissel, Evangelienbuch des heiligen Bernward, S. 4, 11, 36, 40; J. v. Schlosser, Jahrbuch der Kunstsammlungen des A. H. Kaiserhauses XIII, 1892, S. 19; derselbe, Beiträge zur Kunstgeschichte etc., S. 118; Vöge, Malerschule, S. 102, 105, 267 Anm., 334 Anm., 315 Anm.; Haseloff, Malerschule, p. 126; Middleton, Illuminated mss. in classical and mediaeval times. Cambridge 1892, S. 156; Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes S. 207 ff.; Paul Weber, Geistliches Schauspiel etc., S. 649. — Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde X., S. 410, Niedermeyer, Das Mönchtum in Bajuvarien S. 196; S. Berger; Histoire de la Vulgate S. 64 ff. — (Schmeller) Allgemeine Auskunft etc. S. 36 ff.; Halm-Laubmann, Catalogi IV 2, S. 215.

Die Handschrift liegt jetzt in der Münchener Staatsbibliothek als Cod. lat. 13601, Cim. 54. Merkwürdigerweise trägt sie keinen Einband, sondern nur eine weiche Brochierung durch einen schmucklosen Pergamentumschlag. Statt dessen ist ihr wohl ursprünglich bereits ein besonderer Kasten als schützender Gewahrsam bestimmt gewesen, in

*) Die Handschriften der Regensburger Frauenklöster müssten unter den aus der Regensburger Stadtbibliothek stammenden Beständen (rat. civ. S. Halm-Laubmann, Catalogi etc. IV, 2. K. Th. Gmeiner, Kurze Beschreibung der Handschriften der Stadtbibliothek der k. freien Reichsstadt Regensburg. Ingolstadt 1791) zu suchen sein. Aber unter den ganz wenigen Handschriften dieser Zeit, die unter diesem Bestande auf uns gekommen sind — s. o. p. 19, Anm. 8 —, finden sich keine mit künstlerischer Ausstattung, die diese Provenienz erkennen lassen. Das interessante Psalterium Clm. 13067, rat. civ. 67 ist bereits jünger und stammt aus der Lütticher Gegend. (11. Nov. dedicatio novae ecclesiae in Harsteria. 17. Nov. dedicatio turris in Harsteria.) Dagegen lassen sich für Niedermünster noch zwei weitere Handschriften, die aber frühzeitig von Ort und Stelle kamen, nachweisen: die eine ohne künstlerischen Schmuck liegt jetzt in Wolffenbüttel, Cod. 2210. 4. Aug. fol. und trägt auf Bl. 1 den Eintrag iste liber pertinet ad scm. Erhardum in Ratispona. (S. v. Heinemann, Katalog II 2, p. 222. s. X.), die andere, in Bologna, Bibl. dell' Universita Cod. 1084 (s. XI in.) mit künstlerischer Ausstattung wird uns weiterhin noch beschäftigen. Sie ist durch Ebner a. a. O., p. 6 ff. bekannt geworden und von ihm für Obermünster in Anspruch genommen. Niedermünster, das Ebner gar nicht in Frage zieht, ist aber mindestens ebenso wahrscheinlich. Für Obermünster scheint demnach überhaupt keine gesicherte Handschrift aus dieser frühen Zeit vorzuliegen. Für Wolfgangs Gründung Mittelmünster (S. Paul) ist nur eine jetzt verschollene Handschrift des IX. Jahrh. nachgewiesen. S. o. p. 19, Anm. 1. — Für die Geschichte des Schriftwesens in den drei Regensburger Frauenklöstern ist noch zu beachten, dass Othloh von St. Emmeram um die Mitte des XI. Jahrh. berichtet, dass er an Obermünster (ad superius monasterium) drei, an Mittelmünster (ad S. Paulum) zwei, an Niedermünster (ad inferius monasterium) eine von ihm geschriebene Handschrift geschenkt habe. S. Othloh, liber de temptatione. M. G. S. S. XI, 393. Dass gerade in Niedermünster auch in späterer Zeit noch reges geistiges Leben war, beweist, dass Idung seine Schrift de Cluniacensium et Cistercensium consuetudinibus dorthin zur Abschrift und Korrektur gab, ut legibiliter scribatur et diligenter emendetur. S. Pez, thes. II, 57 f, Nr. 99. Rockinger a. a. O., 173. Wattenbach, Schriftwesen, III. Aufl., p. 445.

dem sie jedenfalls seit langen Zeiten ruht.*) Dieser Kasten, der eine Darstellung des thronenden Christus, umgeben von den Evangelisten-Symbolen zeigt, ist eines der bedeutendsten Werke mittelalterlicher Goldschmiedeplastik und sicher als ein Regensburger Erzeugnis anzusehen, das nicht über die Mitte des XI. Jahrhunderts herabzudatieren ist. Aus der Litteratur über dieses eigenartige Denkmal genügt es jetzt, auf die bereits zitierte Münchener Dissertation von W. M. Schmid hinzuweisen, wo auch eine photographische Abbildung gegeben ist. Nur wollen wir nicht versäumen, nachdrücklich auf die enge Beziehung der strengen Formensprache dieses Goldschmiedewerks zu den Portalskulpturen, die in St. Emmeram unter Abt Reginward aufgestellt wurden, hinzuweisen.**)

Die Handschrift zählt 119 Blätter und misst 38,3:27,6 cm. Die Schriftfläche beträgt 24,4:13 cm; die Verhältnisse des ganzen Buches sind also auffallend schlank. Der Inhalt der Handschrift vertritt einen seltenen Typus liturgischer Bücher. Es sind die vier Evangelien, die aber nicht vollständig aufgenommen sind, sondern nur soweit sie als Lesestücke im Gottesdienst Verwendung fanden. Die Eigentümlichkeit dieses Typus liegt darin, dass die Lesestücke weder als solche besonders gekennzeichnet, noch dass sie, wie üblich in solchen Fällen, nach der Reihenfolge des Kirchenkalenders — per anni circulum — geordnet sind. Sie sind vielmehr, ohne jemals eine Überschrift zu erhalten und ohne deutlich voneinander geschieden zu werden, so geordnet, dass die Stellen aus einem Evangelium als solche unter der Überschrift des betreffenden Evangelisten vereinigt werden, wobei allerdings innerhalb dieser Ordnung die Reihenfolge des laufenden Evangelientextes nicht befolgt wird. Die Lesestücke der einzelnen Evangelien sind der Reihe nach mit fortlaufenden Zahlen am Rande, wie Kapitel, nummeriert. — Dass dieser Typus so selten ist, hat seinen guten Grund darin, dass er sowohl für den liturgischen Gebrauch, als auch zur Privatandacht als Lesetext höchst unpraktisch ist. Für diesen Zweck konnte er sich nicht empfehlen, weil er den Text unvollständig und nicht in der historischen Reihenfolge gab, für jenen nicht, weil die einzelnen Stücke in ihrer Gesamtheit nicht nach dem Kirchenkalender geordnet sind und auch die Überschriften vermissen lassen, die ihr schnelles Auffinden im Gottesdienst ermöglichen. Deshalb ist nach Schluss des Evangelientextes unter der Überschrift „incipit capitulare evangeliorum in dominicis ad festis sanctorum“ (Bl. 112) auch der Comes eingetragen, der in eigentlichen liturgischen Evangeliaren (Lektionarien) überflüssig ist. Aber auch dieser konnte die Handschrift für den praktischen Gebrauch nur wenig geeigneter machen, indem er auf die eigene Nummerierung der Lesestücke im Texte nicht Rücksicht nimmt, sondern diese nach der gewöhnlichen, in der Handschrift aber fehlenden Kapiteleinteilung zitiert!

Da der Evangelientext selbst uns bei dem Fehlen der Überschriften über den einzelnen Lesestücken einen liturgischen Anhalt für eine örtliche Bestimmung der Handschrift nicht geben kann, kommt hierfür nur der Comes in Betracht. Dieser steht nun allerdings auf einer besonderen Lage (quaternio) für sich und zeigt eine vom übrigen Texte abweichende Hand. Aber wir erkennen sowohl, dass diese Hand der anderen gleichzeitig und eng verwandt ist, als auch die völlig gleiche Beschaffenheit und den gleichen Schnitt des schönen Pergaments, sodass an ihrer ursprünglichen Zusammengehörigkeit nicht zu zweifeln ist. Die Besonderheit der Lage kann in diesem Fall aber überhaupt nicht zu einer Trennung Veranlassung geben, da der ganze Text so sorgfältig verteilt ist, dass, wie der Comes, auch jedes Evangelium mit einer eigenen Lage beginnt und endigt. Im proprium de sanctis des Comes werden nun aber Emmeram und der Patron von Niedermünster, Erhard, durch eigene Lektionen gefeiert, sodass wir schon hieraus mit Sicherheit erkennen, dass die Handschrift, wenn nicht in Niedermünster geschrieben, so doch von vornherein für dieses Stift bestimmt war.*)

Eine genauere Bestimmung wird uns möglich durch den Inhalt zweier bildlicher Darstellungen, die sich unter den dem Text vorausgeschickten Bildern befinden. Auf dem zweiten Bilde der Handschrift, auf Bl. 2, sehen wir von allegorischen Darstellungen umgeben, die wir erst später zu betrachten haben, eine thronende Madonna mit dem Christkind auf dem Schosse. Mutter und Kind, dieses segnend, wenden sich nach links zu einer unten harrenden Frau in geistlicher Tracht, die ein geschlossenes Buch, dessen schlanke, hohe und schmale Form unserem Codex genau entspricht, der Himmelskönigin darbringt. In goldener Schrift auf purpurnem Grund lesen wir neben der Dargestellten in einem besonders gerahmten Felde:

virgo dei genitrix divino pignore felix
suscipe cota tuae promti serviminis ŏtae

Diese Hexameter sind verteilt zwischen eine monogrammatische Inschrift,

die als ŏta domna abbatissa zu lesen ist. Wir haben also den Thatbestand, dass der vorliegende Codex von einer Äbtissin Uta der Gottesmutter gewidmet wird. Eine unzweifelhafte Bestimmung des Klosters, dem unsere Uta als

*) Evangeliorum capsas (ad sancta evangelia recludenda) erwähnt bereits Gregor von Tours. (Hist. Franc. III, Cap. 10, ed. Migne Col. 250. Liber de gloria confessorum, Cap. 62, ed. Migne Col. 874.)

**) S. A. Weese, Die Bamberger Domskulpturen. Strassburg 1897, p. 43.

*) Vergl. unseren Abdruck im Anhang III, Kolumne 2.

Äbtissin vorstand, erhalten wir dadurch, dass auf dem übernächsten Bild (Bl. 4) eine feierliche Darstellung des heiligen Erhard, wiederum durch eine Inschrift gesichert:

S. HERHARD'

gegeben ist. Das fragliche Stift kann demnach, wie wir bereits aus dem Comes schliessen durften, nur Niedermünster in Regensburg sein. Diesem Stifte stand im XI. Jahrh. zweimal eine Uta als Äbtissin vor. Uta von Kirchberg, die nach einigen von 1002—1025 regierte, nach anderen identisch ist mit der Uta von Schwaben, die wir bereits aus der vorigen Epoche kennen, und Uta von Moosberg, die um 1070, nach anderen 1089—1100, diese Würde bekleidete. Die äusseren Angaben der Handschrift lösen den Zweifel, welche der beiden hier allein gemeint sein kann, nicht. Um so sicherer beweist uns aber die stilistische Betrachtung der Bilder, dass die Handschrift in der ersten Hälfte des XI. Jahrh. entstanden sein muss, dass also nur Uta von Kirchberg in Betracht kommen kann.*) Der Beweis, dass die Handschrift in Niedermünster selbst entstanden ist, ist damit nicht erbracht. Aber da wir den äusseren Hinweis auf dieses bedeutendste Regensburger Frauenstift haben, und finden werden, dass sich die künstlerische Eigenheit des Bildschmuckes nur in die Regensburger Schule einreihen lässt, und keinerlei Zeugnis für eine auswärtige Entstehung etwa auf Bestellung der Äbtissin vorliegt, müssen wir den Thatbestand so nehmen, wie er sich am natürlichsten ergiebt: dass die Handschrift in Regensburg entstanden ist. Ausser Niedermünster selbst käme demnach St. Emmeram sehr in Betracht, und ich bemerke, das eine Reihe von Kombinationen sich noch daraus ergeben, dass wir beobachten, dass der ganze Bildschmuck der Handschrift auf besonders eingehefteten Blattlagen steht, sodass Schreiber und Maler in diesem Fall wohl sicher als verschiedene Persönlichkeiten angesehen werden dürfen. Vielleicht ist nur der Text in Niedermünster entstanden, der Bildschmuck in St. Emmeram, vielleicht ist es umgekehrt, vielleicht auch beides an demselben Orte, — hier oder dort! Die Stilkritik kann hier keine Lösung geben, da in beiden Stiften in derselben Stadt doch wohl kaum eine streng gesonderte Kunstentwicklung angenommen zu werden braucht. Dass der Bildschmuck ursprünglich und von vornherein für die Handschrift bestimmt war, darf bei der gleichen Beschaffenheit des Pergaments als sicher gelten.

Betrachten wir zunächst das äussere Verhältnis des Bildschmuckes zum Text, so finden wir zunächst vor dem Beginn des Matthäustextes (Bl. 7) eine Lage von 6 Blättern, die nur der künstlerischen Ausstattung gewidmet sind. Wir finden hier:

Bl. 1 leer.
„ 1 b *Die Hand Gottes.*
„ 2 *Dedikationsbild: Uta vor der Mutter Gottes.*
„ 2 b leer.
„ 3 leer.
„ 3 b *Kreuzigung.*
„ 4 *Der heilige Erhard.*
„ 4 b leer.
„ 5 leer.
„ 5 b *Bild des Matthäus.*
„ 6 *erstes Zierblatt zu Matthäus.*
„ 6 b *zweites* „ „ „

Darauf beginnt mit einer neuen Lage der Text (Bl. 7 bis 40: Matthäus; Bl. 43—58: Marcus; Bl. 61—88: Lucas; Bl. 90—111: Johannes; Bl. 112—119: Comes).

Wir haben es bereits betont, dass der Text in sorgfältiger Weise auf die einzelnen Lagen verteilt ist, sodass jedes Evangelium mit einer besonderen Lage (Quaternio oder Quinio) beginnt und schliesst. Künstlerischer Schmuck findet sich nur noch vor den einzelnen Evangelienanfängen und zwar jedesmal auf einem besonders vorgehefteten Vollblatt (einem Bogen), gleich zwei Halbblättern:

Bl. 41 leer.
„ 41 b *Bild des Marcus.*
„ 42 *erstes Zierblatt.*
„ 42 b *zweites* „
„ 43—58 Text.
„ 59 leer.
„ 59 b *Bild des Lucas.*
„ 60 *erstes Zierblatt.*
„ 60 b *zweites* „
„ 61—88 Text.
„ 89 leer.
„ 89 b *Bild des Johannes.*
„ 90 *erstes Zierblatt.*
„ 90 b *zweites* „
„ 91—Schluss: Text und Comes.

Mit derselben Sorgfalt, mit der der Text auf die einzelnen Lagen, ist der Bildschmuck auf die einzelnen Seiten der betreffenden Blätter verteilt: Die Darstellungen stehen so, dass bei aufgeschlagenem Codex entweder kein Bild oder zugleich zwei auf den sich gegenüberstehenden Seiten gesehen werden. Auf dem ersten Blatt, es sind immer die ungeraden Nummern, steht das Bild auf der Rückseite, — auf dem folgenden, geraden, auf der Vorderseite; die anderen Seiten der betreffenden Blätter sind leer gelassen.

Der Text selbst ist vollständig schmucklos. Er ist in einer durchgehenden sehr grossen, kräftigen, braunschwarzen Minuskel geschrieben; nur die erste Zeile des Textes nach den Zierseiten ist in grösseren Zierbuchstaben geschrieben und die Anfangsbuchstaben der einzelnen Sätze in grösseren goldenen Unzialen, die unmittelbar und ohne farbige Konturierung auf dem Pergamentgrunde stehen.

*) Die [illegible] Ansicht. Nur Kraus a. a. O. nimmt Uta von Moosberg an.

Etwas lebhafter ist das Schriftbild im Comes, indem hier die Überschriften der Lektionen (die Bezeichnung des Tages und die Citatangabe aus dem Evangelium) durch Miniumschrift hervorgehoben sind.

Das innere Verhältnis der Illustration zum Text, das Verhältnis des Inhalts der bildlichen Darstellungen zu dem des Textes, begreifen wir aus dem textlichen Charakter der Handschrift, indem sie sich als ein Mischtypus erweist, der zwischen dem für den liturgischen Gebrauch hergerichteten Evangelientext und dem originalen, biblischen Text des Evangeliums schwankt. Zwei Bilder, das Dedikationsbild und das Bild des heiligen Erhard haben mit dem objektiven Inhalt der Handschrift eigentlich nichts zu thun, sondern sind nur für die Kennzeichnung der Individualität des vorliegenden Codex bestimmt. Es ist daher auffällig, dass beide Darstellungen nicht zusammengestellt, sondern unter die übrigen, den Bildschmuck der Handschrift eröffnenden Bilder verteilt sind: Das Dedikationsbild (Bl. 2) steht einer mystischen Darstellung der Hand Gottes (Bl. 1 b), das Bild des heiligen Erhard (Bl. 4) einer Darstellung des Gekreuzigten (Bl. 3 b) gegenüber. Dies ist nicht Zufall, sondern wohl ersonnen. Das Dedikationsbild giebt nämlich zugleich eine Verherrlichung der Maria und des Kindes, indem diese im Mittelpunkt des Bildes stehen und ihnen gegenüber das Bild der dedizierenden Äbtissin selbst stark zurücktritt; das Bild des heiligen Erhard aber ist zugleich eine Darstellung des Messopfers, welches der Heilige selbst darbringt.*) Es vereinigen sich demnach zunächst die Darstellungen des Eröffnungsbildes der Handschrift, die Hand Gottes, das Symbol für Gott und Gottes Wort, mit der Darstellung der göttlichen Mutter und des Kindes, wie zu einer Darstellung des göttlichen Wortes, das ja den Inhalt der Handschrift bildet und seiner Inkarnation in Christus durch Maria. Und ebenso ist die Darstellung des Gekreuzigten, der Opfertod des Erlösers, das bildliche Symbol des Messopfers, mit der Messdarstellung, die der Schutzheilige des Stiftes im folgenden Bilde realiter darbringt, zusammenzuhalten.

Die Darstellung der Hand Gottes hier anzutreffen, nimmt uns nicht Wunder, obgleich wir wissen, wie sehr in dieser Zeit derartige Darstellungen gegenüber den erzählenden, historischen Bildern zurücktreten, da wir sofort ihre Quelle dort erkennen, wo sie auch der Künstler des Sakramentars Heinrichs II. gefunden hat: im Codex aureus von St. Emmeram. Das Bild des Gekreuzigten durfte der Künstler aber mit gleichem Rechte hier zur Darstellung bringen, indem es die liturgische Seite des vorliegenden Textes, seine Bestimmung zum Gebrauch bei der Messe, zum Ausdruck bringt.**) Der übrige künstlerische Schmuck der Handschrift, die Bilder der Evangelisten und die Zierseiten zu Beginn der einzelnen Evangelien haben nichts mit dem liturgischen Charakter der Handschrift zu thun, sondern geben der Handschrift vollkommen die Ausstattung eines reinen, vollständigen, nicht für den liturgischen Gebrauch hergerichteten Evangelientextes, und bieten als solche zu keiner Schwierigkeit Veranlassung.*) Wie sehr wir aber berechtigt waren, schon in der blossen Anordnung der Eröffnungsbilder eine bestimmte, wohlersonnene symbolische Absicht zu suchen, erkennen wir, wenn wir den komplizierten symbolischen Charakter der Bilder im Einzelnen kennen gelernt haben.

Den Mittelpunkt des ersten Bildes bildet eine Darstellung der Hand Gottes (25,8 : 17,2).**) In Gold gegeben, ragt die Hand aus einem wolkigen Kreisbogen hervor, von unten nach oben gestreckt und von innen gesehen, wie im Codex aureus. Sie ist wie dort und wie im Sakramentar Heinrichs II. von mehreren goldgerahmten Kreisbogen umgeben, deren innere mit Ranken und Blattwerk geziert sind und deren äusserster in goldener Unzialschrift auf purpurnem Grunde die Hexameter zeigt:

perpetua totum nata eingens deus aevum
sanxit ab aeterno quae condidit omnia verbo.

Die Hand Gottes selbst steht in einem goldenen gleichseitigen Dreieck, innerhalb dessen der Grund purpurn grundiert ist und in kleinen Goldminuskeln die Beischriften enthält:

qui summe bonus est (unten)
qui summe sapiens est (links)
qui summe . . . . est (rechts).***)

Diese Darstellung der Hand Gottes mit all ihrem dekorativen und inschriftlichen Zubehör ist umgeben von vier bekrönten weiblichen Halbfiguren, die in besonders gerahmten Bogen-Feldern auf goldenem Grunde stehen. Zwei von ihnen halten die Umrahmung, in der sich die Hand

*) S. Tafel XII und XIII.

**) Natürlich finden sich aber Kreuzigungsbilder auch gelegentlich vor reinen, nichtliturgischen Evangelientexten: z. B. Stuttgart, K. Bibl. Cod. bibl. IV°. 2. Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 257 u. a.

*) Man trifft die Bilder der Evangelisten häufig genug sogar in Perikopenbüchern rein liturgischen Charakters, die also den Text nach der Reihe des Kirchenkalenders geben, sodass es uns nicht wundert sie auch hier, wo die einzelnen Perikopen nach der Autorschaft der einzelnen Evangelisten angeordnet sind, zu treffen. Besonders in den südwestdeutschen Schulen ottonischer Zeit finden wir es oft, dass die Evangelistenbilder der Reihe nach dem gesamten Perikopentext vorausgehen, was mit dem Eindringen der persönlichen Darstellung der vier Evangelisten (neben ihren Symbolen) in die Majestasbilder, die man ja gern an die Spitze von Evangelienhandschriften liturgischer und nichtliturgischer Art stellte, zusammenhängen mag. Beispiele liefert bereits das Godesskalk-Evangeliar, der Gerho-Codex in Darmstadt, der Codex Egberti, das Heinrichsevangeliar in Bremen, Brüssel Ms. lat. 9428 (Echternach!), Clm. 4452, Cim. 57 (Vöge Handschrift I.) Etwas anderes ist es, wenn die Bilder der vier Evangelisten nicht dem gesamten Texte vorausgeschickt werden, sondern jedes einzelne von ihnen in den Text als Illustration zu der je ersten, der Reihe des Kirchenkalenders nach gelesenen Perikope des betreffenden Evangelisten gestellt werden. Hierüber sprechen wir später.

**) Abb. Taf. XII, Nr. 28.

***) Cahier-Martin a. a. O. I, 26. Anm. 4 lesen diese Inschrift unrichtig.

Gottes findet, die anderen haben die Arme seitwärts nach Orantenart erhoben, — alle vier richten den Blick nach dem Mittelpunkt des Bildes, zur mystischen Erscheinung der Hand. In den inneren Ecken des Bildes stehen ähnlich gebildet, aber in ruhigerer Haltung, wiederum vier bekrönte weibliche Halbfiguren, die hier durch Attribute und Beischriften als Personifikationen von Tugenden gekennzeichnet sind. Sie stehen vor goldenem Hintergrund in quadratisch gerahmten Feldern. Von den oberen trägt die linke ein geschlossenes Buch in den Händen, in dem purpurnem Felde neben ihr steht in goldener Minuskel die unklare Beischrift:

divina prudentia est quae non transit de cogitatione in cog. sed in cuius in corpore ī tuto (?) simul adsunt cuncta quae nor(imus).)*

Die Rechte von ihnen hält am Zeigefinger der Rechten eine Wage, während die Linke im Gewand verborgen ist Ihre Beischrift lautet:

divina justitia est quae perpetua lege a bonae voluntatis suae continuacione non flectitur.

Von den unteren Frauen trägt die Rechte als Attribut in jeder Hand einen goldenen Becher und zeigt in gleicher Weise eine Beischrift:

divina temperantia est, quae in se perpetua intentione conversa est.

Im letzten, linken Felde sehen wir schliesslich eine Frau, die ihre Rechte erhoben an ein Fähnlein hält, während die Linke herabgesenkt auf einen Schild gestützt ist. Auf sie bezieht sich die Beischrift:

divina fortitudo est, quae semper idem est, nec aliquando mutatur.

Alle diese Beischriften stehen auf einem schmalen Purpurstreif, der oben und unten an den Bildrand angefügt ist. In ähnlicher Weise, nur in grossen Unzialbuchstaben steht eine Inschrift auf Purpurstreifen, — die links und rechts neben dem Bilde herlaufen, — als schliessliche Erklärung der ganzen Darstellung:

His operum formas deus exemplaribus hornat.

Den Sinn der Darstellung glaube ich in der Weise deuten zu können, dass die Hand Gottes als Symbol für Gott und die schöpferische Kraft seines Wortes aufgefasst ist, wie es als Inbegriff aller Tugend ewig wirkt, Gottes Schöpfungen selbst, als Abbildern dieser seiner eigenen göttlichen Tugend Wesen und Wert verleihend. Der übliche Sinn der Hand Gottes als Symbol für Gott, Gotteswort und Schöpferkraft ist durch die Beischrift in dem Kreisrahmen deutlich genug ausgesprochen. In dem Dreieck sehe ich ein Symbol für das ewige Wesen der göttlichen Natur.*) Die Beziehung der Tugenden auf Gott erfordert der Sinn der am Seitenrande befindlichen Beischrift, weiterhin die kleinen Inschriften neben der göttlichen Hand selbst und die Bezeichnung der deutlich als solche bezeichneten Tugenden als divinae. Diese namentlich bezeichneten Tugenden sind die *Exemplaria*, die Ureigenschaften göttlichen Wesens, mit deren Abbild die Werke der Schöpfung *(formae operum)* beim Schöpfungsakte ausgestattet sind. Das menschliche Abbild dieser in göttlichem Wesen wurzelnden „göttlichen" Tugenden, diese Tugenden im menschlichen Wesen, sind im Bilde der vier anderen, als solche nicht besonders gekennzeichneten gekrönten Figuren wohl zu erkennen.*) — Dass diese Darstellung als Illustration an den Beginn einer Evangelienhandschrift gesetzt ist, verstehen wir, indem wir es nochmals betonen, dass die Hand Gottes nicht nur ein Symbol für Gott und seine Schöpferkraft, sondern vor allem auch ein Symbol für das Gotteswort im engeren Sinne ist, ganz im Sinne der mystischen Beziehung dieser Begriffe zu einander, die die ersten Worte des Johannesevangeliums ausdrücken.**)

Das nächste Bild, die Darbringung des Evangelienbuches durch Uta an Maria,***) haben wir oben kurz erwähnt.

*) Cahier-Martin a. a. O., p. 27, sehen im Dreieck ein Symbol für [illegible] Trinität. Wenngleich [illegible] mit der Dreizahl [illegible] stets gerne diese Beziehung verband. Aber einen bestimmten quellenmässigen Beleg konnte ich hierfür nicht finden. Für meine Deutung verweise ich auf des Johannes Beleth (s. XII.) Explicatio divinorum officiorum cap. 44 (Ed. Lugduni 1562, Bl. 509 b.): per delta (△) enim circulariter clausum divina figuratur natura, quae nec principium nec finem habuit. Ich bemerke hierzu, dass in einer sehr merkwürdigen, unbekannten, spätkarolingischen Handschrift in Würzburg (Mp. theol. IV⁰ 1.) Evangelisten von der Hand Gottes inspiriert werden (bekanntlich ein seltener Fall), wobei die Hand, von drei, wie in die Winkel eines gleichseitigen Dreiecks gestellten, goldenen Kreisen umgeben ist.

*) Cahier-Martin fassen die vier nicht besonders charakterisierten Gestalten als Personifikationen der theologischen Tugenden auf, die somit den deutlich bezeichneten Kardinaltugenden gegenüber gestellt wären. Aber ich bemerke, dass für die theologischen Tugenden die Dreizahl charakeristisch ist: fides, spes, caritas. Aber eine Ergänzung durch eine vierte wäre schon der Symmetrie halber wohl denkbar, zumal wir wissen, dass die individuellen Bezeichnungen der Tugenden in Denkmälern des Mittelalters sehr mannigfaltige und wechselnde waren (es fehlt hier z. B. modestia, supientia), und ich ausserdem die Vierzahl der theologischen Tugenden (durch Zufügung der gracia) in einem Titulus des Udaskalk (1126—1146) für den leider untergegangenen Dekorationscyklus von St. Ulrich und Afra in Augsburg nachweisen kann, — einem fast unbekannten Denkmal, das uns über Wandgemälde, Glasfenster, Webereien Auskunft giebt, die die engste Geistesverwandtschaft zu unserer Handschrift zu erkennen geben. (S. Fr. Wilhelmi Wittwer Catalogus abbatum S. S. Udalrici et Afrae Augustensis. Herausgegeben in (Steichele) Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg III, 1860, p. 115.) Aber ich bemerke, dass wir dem Sinne der Inschrift: his operum formas etc. nur gerecht werden, wenn wir in diesen „zweiten" vier Tugenden keine eigenen, neuen Charaktere, sondern geradezu eine Verdoppelung der ersten, als Abbilder der exemplaria in den Werken der Schöpfung erblicken. Wollte unser Künstler in ihnen wirklich neue Gestalten den übrigen hinzufügen, so würde es durchaus seiner Gepflogenheit widersprechen, diese nicht durch Beischriften ausdrücklich zu bestimmen.

**) Aus diesem Grunde begegnen wir der Darstellung der Hand Gottes als symbolischem Zierbilde gerade vor dem Johannesevangelium z. B. im Codex aureus von St. Emmeram. S. o. p. 71.

***) Abb. Taf. XII, Nr. 29.

Das Bild ist nach demselben Schema komponiert wie das vorhergehende, wie wir ja auch ihre inhaltliche Beziehung zueinander bereits behauptet haben. Im Mittelpunkt der Darstellung, den dort die Hand Gottes einnimmt, sehen wir hier Maria mit dem Kinde auf einem Gestühl in architektonischer Umgebung vor goldenem Hintergrunde sitzen, umgeben von einem Kreisrahmen, der die Inschrift — wieder in Goldunzialen auf purpurnem Grunde — trägt:

hinc ego virgo deum genui per pneuma supernum
quod sequitur partu(m?) de me scitote remotum.

Die Beziehung zum vorhergehenden Bilde ist durch den Vers, wie ich meine, deutlich ausgedrückt; das hinc bezieht sich auf die Hand Gottes, — als Symbol für das pneuma supernum. Wie in jenem ist die Darstellung des Mittelstücks von acht weiblichen Halbfiguren umgeben, die wiederum durch eine Inschrift erklärt werden, die wie dort auf einem neben dem Bildrande herlaufenden Purpurstreif in grossen Goldunzialen steht:

stemmata virtutum comitantia lumine Christum
compta corollariis dantur pro munere iustis.

Es sind also wiederum Personifikationen der Tugenden, die hier gegeben sind, — freilich ohne dass sie wie im Vorbilde durch besondere Beischriften und Attribute charakterisiert sind. Der Künstler hielt es wohl für überflüssig, sich auch noch hierin zu wiederholen, und begnügte sich, die Gestalten im wesentlichen den übrigen gleich zu bilden. Nur die Bewegungsmotive sind geändert und die Trachten im einzelnen variiert; bei einigen von ihnen sind die Kronen weggeblieben, zweien ist ein aufgerolltes Schriftband in die Hände gegeben.*) Auch ihre kompositionelle Anordnung im Bilde ist fast die gleiche geblieben, indem nur die beiden letztgenannten, ober- und unterhalb der Mitteldarstellung, weiter nach aussen gerückt sind, um den Platz, den sie im Vorbilde einnehmen, den Inschriften einzuräumen, von denen die untere die Widmung der von links herankommenden Uta enthält (s. o. p. 89), die obere der Verherrlichung Mariä selbst gewidmet ist. Ganz dem Monogramm der Uta (s. o. p. 89) entsprechend, sehen wir in der Mitte dieses oberen Bogenfeldes ein Gold-Monogramm der Maria auf purpurnem Grunde, umgeben von den kreisförmig angeordneten Buchstaben des Wortes *sancta*

Etwas höher steht, links neben dem Monogramm, die Sonne als goldener ausgezackter Stern, rechts, der Mond als goldene Sichel. Symmetrisch um das Monogramm verteilt finden wir in wechselnden kleineren Schriftzügen folgende Beischriften: Zu oberst zwischen den beiden Gestirnen

domina mundi

sodann unter ihnen links

electa ut sol.

rechts

pulchra ut luna.†)

unterhalb dieser stehen, jedesmal auf die Seiten neben das Monogramm verteilt, in grösserer Schrift

OLIEO OOKOC
STELLA MARIS

zu unterst in feinen Minuskeln

virgo virginum.

Der hymnologische Charakter dieser Beischriften ist nicht zu verkennen, und es ist ein wesentliches Merkmal der hier vorliegenden Kunstrichtung, diesen Einfluss der Litteratur so offenkundig und unvermittelt zur Schau zu tragen. Denn wir sehen schon jetzt, dass dieser Einfluss der Hymnendichtung keinen neuen ikonographischen Charakter im Bilde erzeugt hat, sondern dass es sich nur um eine Gegenüberstellung von Wort und Bild als gleichwertiger Faktoren handelt. Die bildliche Darstellung von Sonne und Mond ist äusserlich genug hinzugefügt, um nicht als Ausnahme hiervon betrachtet zu werden.

Die Eigenart des Wesens unseres Künstlers offenbart sich am deutlichsten in dem folgenden Bilde des Gekreuzigten**) (Bl. 3 b). Den Mittelpunkt der Darstellung bildet das übermässig hohe, die ganze Längsausdehnung des Bildes einnehmende, goldene Kreuz, welches durch zwei übereinanderstehende mandorlaartige, elliptische Umrahmungen gleichsam in zwei Hälften geteilt wird. In der oberen Hälfte steht der Gekreuzigte, die Füsse auf das Suppedaneum gestellt, bärtig, bekrönt und in purpurnem Gewande,***) das Antlitz mit den offenen Augen abwärts

*) Man vergleiche die schier unendliche Reihe weiblicher Personifikationen, die alle als mehr oder minder spezifizierte Tugenden aufzufassen sind, in den genannten tituli des Udaskalk. In des Honorius Augustod. Scala coeli maior (Ed. Migne, Patr. Lat. CLXXII, col. 1230 sq.) treten 15 Tugenden auf etc.

†) Die Ähnlichkeit mit einem Glasfenster in St. Ulrich bei Ant. (Udaskalk. A. a. O., p. 124) ist überraschend: In medio et superiore parte ipsius fenestri est circulus, in quo depicta est virgo Maria cum tali scriptura:

omnibus ecce modis ornat me gracia prolis.

In latere aquilonari angelum habens hanc scripturam: . . . . , ad meridiem alium angelum habens illam scripturam: pulchra ut luna, electa ut sol.

**) Abb. Taf. XIII, Nr. 30. S. über dieses Bild besonders Paul Weber, Geistliches Schauspiel a. a. O., wo ein offenbar auf unsere Handschrift oder eine ähnliche Vorlage zurückgehendes Bild des XV. Jahrh. publiziert ist, — ein Beweis, wie lange derartige Vorstellungen verstanden und beliebt waren.

***) Beissel (Des heiligen Bernward Evangelienbuch etc., p. 36) giebt eine kleine Zusammenstellung bekleideter Crucifixe aus der Miniaturmalerei dieser Epoche. Ich füge derselben aus der südwestdeutschen Malerei u. a. noch den Codex aureus des Eskurial (Photogr. danke ich Haseloff) und ein Sakramentar in der Bibliothek Zamoyski in Warschau (S. Sokołowski, Rzeźba z kości słoniowej XI wieku i najstarsze książki liturgiczne w Polsce. S.-A. aus Sprawozdanie komisyi etc. V, p. 21 f.) zu, aus der bayrischen Malerei den Crucifixus des Sakramentars des Bischofs Abraham Clm. 6421, aus der sächsischen Malerei den in Clm. 10077, Cim. 143

nach links gerichtet, die Arme fast wagerecht ausgebreitet. Unten steht auf der linken Seite des Kreuzes eine bekrönte weibliche Gestalt, die Arme nach Orantenart erhoben, den Kopf ausdrucksvoll zum Gekreuzigten wendend, — die Personifikation des Lebens, durch ein Monogrammm I+A als solche bezeichnet. Rechts steht der Tod O+S, — ein Mann in auffällig realistischer Tracht, die langen Haare „teuflisch" zu Berge stehend, den Kopf in ein Tuch gehüllt, dass der Mund geschlossen ist, einen Stab und eine Sichel in den Händen haltend. Seine Haltung verrät eine plötzliche Bewegung; der Oberkörper ist heftig nach aussen gebogen, der linke Fuss nach derselben Seite gestellt. Wir verstehen dies; er weicht erschrocken zurück vor dem lebenden Schössling, der aus dem Stamm des Kreuzes wie ein Ast hervorgesprossen ist, am Ende mit Flammen besetzt, die gegen Arm und Brust des Mors ausschlagen.*) In einer weniger klaren Weise, als im Bilde selbst ist der Sinn der Darstellung durch zwei Doppelhexameter erklärt, die in goldener Unziale auf dem sehr blassen bräunlichen Pupurgrunde in den beiden eliptischen Umrahmungen des Bildes stehen. Wir lesen im oberen Teile, um das Bild des Gekreuzigten herum:

vere crucis herebum cosmum loetumque diablum
haec patris omnipotens vicit sapientia Christus.

Und unten auf der Seite des Lebens, links:

spirat post dominum sanctorum vita per aevum

auf der Seite des Todes, rechts:

mors devicta peris qui Christum vincere gestis.

Das Gerüst des diese gesamte Darstellung umschliessenden viereckigen Rahmens ist wie in den Vorbildern durch quadratische Felder in den Ecken und durch zwei halbkreisförmige Flächen an den Seiten durchbrochen, die besondere Darstellungen enthalten. In den oberen Ecken sehen wir links sol, rechts luna, beide als Brustbilder gegeben, sol als männlich, luna als weiblich, beide im Halbprofil nach innen gewandt, die Hände im Gewand verborgen und über den Kopf erhoben, nicht im üblichen Gestus der Trauer, sondern um das Gestirn, das sie als Attribut auf dem Haupte tragen — sol die sternartig ausgezackte goldene Sonne, luna die Mondsichel — zu verbergen. Obwohl die Anwesenheit dieser Gestirne zum üblichen Beiwesen der mittelalterlichen Kreuzigungsbilder gehört, unterliess der Künstler es nicht, einen erklärenden Text ihnen zuzufügen, der wie bei all diesen Feldern ausserhalb der Darstellung, neben der Umrahmung in feiner Goldminuskel herläuft:

igneus sol obscuratur in aethere quia sol iustitiae patitur in cruce
eclypsin patitur et luna quia de morte Christi dolet ecclesia.

In den entsprechenden unteren Feldern sehen wir links eine figurenreiche kleine Darstellung: vorne zwei auferstehende Tote, im Grabe stehend, nimbiert, die Arme seitwärts erhoben, — hinter ihnen, von einer Mauer getrennt, links eine fünfköpfige Gruppe, zu der sich von rechts zwei nimbierte Gestalten redend wenden. Alle Figuren sind bartlos, ein Unterschied des Geschlechtes nicht zu erkennen. Dem Sinne der Beischrift entsprechend:

terra concussa mortuos reddidit quia gentilitas conversa per fidem vivere cepit

ist in der Szene des Hintergrundes vielleicht eine Darstellung einer Bekehrung, eine Missionspredigt zu sehen,*) — im Vordergrund zweifellos die Auferstehung der Toten.

Im gegenüberliegenden, rechten Felde ist ein Gebäude dargestellt, an dessen Seite vom Dachgesims ein Vorhang herabhängt, der durch einen Riss in der Mitte in zwei auseinandergehende Hälften geteilt ist, zwischen denen der Goldgrund des Bildes hervortritt, auf welchem ein Altar in Minium aufgezeichnet zu sein scheint. Der Sinn der Darstellung ist nicht zweifelhaft:

velum templi scissum est quia obscuritas legis ablata est.

Zwischen den Darstellungen der beiden Gestirne einerseits und den letztgenannten Szenen andrerseits finden wir inmitten der Seitenrahmen auf tiefblauem Grunde stehend links eine weibliche Gestalt in dreiviertel Figur, bildeinwärts gewandt, Nimbus, Krone und einen Kelch auf dem erhobenen Haupte, die Siegesfahne über die Schulter gelegt, die Rechte wie redend vor der Brust gehalten, rechts eine Frau, die sich in gebeugter Haltung vom Bilde weg, nach rechts wendet, den Kopf bereits vom Rahmen überschnitten, ein steifes umgeknicktes Schriftband, die Gesetzesrolle, wie eine Waffe auf der Schulter tragend, in der Rechten das Opfer- oder Beschneidungsmesser haltend, — die beiden Gestalten der Kirche und der Synagoge, die Vertreter des Reiches der Gnade und des Gesetzes, beide durch Inschriften noch genau bestimmt, die in Goldunzialen auf einem Pupurstreif stehen, der den Raum der Darstellung nach innen zu abgrenzt:

(links) *Pia gratia surgit in ortum*
(rechts) *lex tenet occasum.***)

*) Vielleicht auch eine Busspredigt, conversus als reuig aufgefasst!?

**) In S. Ulrich und Afra treten sogar drei Gestalten: lex (tenet gladium), vetus testamentum und sinagoga auf, die der ecclesia (tenet calicem in manu), dem novum testamentum (tenet sceptrum) und der gracia

*) Janitschek, Martin, hat dann ein teuflisch karikiertes Gesicht, das den Mors in den Arm beisst und haben diesen Fehler der Auffassung auch in der Zeichnung ihrer Abbildung zum Ausdruck gebracht. Es wäre doch unverständlich, warum hier eine verzerrte Karikatur gegeben werden sollte, wo es sich um eine sinnfällige Darstellung der Lebenskraft durch das Erlösungswunder handelt. Die Betrachtung des Originals kann keinen Zweifel darüber lassen, dass hier kein Kopf zu sehen ist! Denselben Fehler macht Janitschek a. a. O., der ein „Ungetüm" aus dem Kreuzstamm hervorkommen sieht.

Wie all diese Darstellungen durch die gemeinsame Beziehung auf die Erlösungsidee im Bilde des Gekreuzigten verbunden sind, so ist zugleich unter ihnen eine scharfe Trennung durchgeführt, die äusserlich in der Zweiteilung der Bildfläche durch den Kreuzesstamm zum Ausdruck kommt, und die Darstellungen der beiden Bildseiten jedesmal unter sich mit einem engeren Bande inhaltlicher Bedeutung noch verknüpft sein lässt. Auf der linken Bildseite, auf die der Blick des Erlöser selbst gerichtet ist, sehen wir die Sonne, das Leben, die Kirche, die Auferstehung der Gläubigen, — ihre Einkehr zum ewigen Leben; auf der rechten Seite sind den vorigen Szenen die Bilder des Mondes, des Todes, der Synagoge, des Tempelvorhangs gegenübergestellt: Dort Leben und Gnade, hier Tod und Gesetz; und wie dort die Verbindung der unteren Szene, das vivere per fidem mit dem Gnadenbilde der Kirche deutlich ausgesprochen ist, ist in die entsprechenden Bilder der anderen Seite eine gegenseitige innere Beziehung gebracht, indem der Tempelvorhang, der doch vor dem Altar, auf dem die Gesetzesrolle bewahrt wurde, gedacht ist, in eigentlich naiver, sinnlicher Weise als Ursache der obscuritas legis hingestellt wird. Wir wissen, dass die Darstellungen der Synagoge so oft ein Tuch um die Augen tragen, um ihre Blindheit, ihr Nichtsehen hierdurch zu zeigen. War das in unserem Bilde nicht nötig, weil ihre Augen mit dem oberen Teile des Kopfes gar nicht zur bildlichen Darstellung mehr kamen, so ist doch darin nicht minder deutlich dieselbe Eigenschaft der Person ausgedrückt, die im unteren Bilde objektiv als obscuritas legis bezeichnet ist und in der Beischrift als tenere occasum (scil. solis!) zum Ausdruck kommt. Daher auf dieser Seite auch das Gestirn der Nacht, auf der anderen das des Tages.

Das ganze Bild mit all seinen Einzeldarstellungen ist mit einer umfassenden Inschrift versehen, die, wie bei dem Bildschmuck der vorherigen Blätter, auf einem schmalen Purpurstreif in Goldunzialen neben dem Gesamtbild herläuft:

mistica more crucis fit conversatio iustis
lux operum latum(?) tenet(?) et(?) permansio longum
caelica spes titulus secreta deique per fundum.

Ausserdem ist aber auf der linken Längsseite neben diesem Schriftstreif eine kleinere Inschrift auf den Pergamentgrund gesetzt, die in kürzester und deutlichster Weise den Sinn des Bildes darlegt:

Lista (lege istud?) Scema crucis typicum meditatur vita bonorum.

Die Eigenart des Sinnes zeigt sich aber am greifbarsten, wenn wir schliesslich die kleinen bisher ausser acht gelassenen Inschriften betrachten, mit denen der ganze Bildgrund und der Stamm des Kreuzes selbst geradezu bedeckt ist, — Inschriften, deren Sinn uns teilweise weit abführt von dem in der Darstellung selbst unmittelbar gegebenen.

In einer engen Beziehung zum Bilde stehen zunächst nur die Inschriften, die auf dem goldenen Kreuze selbst sich befinden. Wir lesen in seiner obersten Endigung, unmittelbar über dem Haupte Christi in einer blauen Tinte geschrieben:

sublim(is) spes renumeratio bonor(um) op(er)u(m)

Und in derselben Farbe am untersten Ende des Kreuzstammes, dort wo er in die Erde geht:

quam incomprehensibilia iudicia eius per fundum.

Geben diese einen allgemeinen Gedanken, so finden wir in zwei weiteren Aufschriften des Kreuzes auf die äussere Gestalt desselben Bezug genommen; im Querbalken lesen wir in einer dem oberen Rande entlang geführten, wiederum blauen Schrift:

latitudo sanctae crucis | bona opera caritatis lata in (-dicit?)

und im Längsbalken, dessen Vertikalrichtung verfolgend, in sehr verblasster grüner Farbe:

longitudo sanctae crucis perseverantia bonorum operum qui perseverat usque in finem salvus?)*

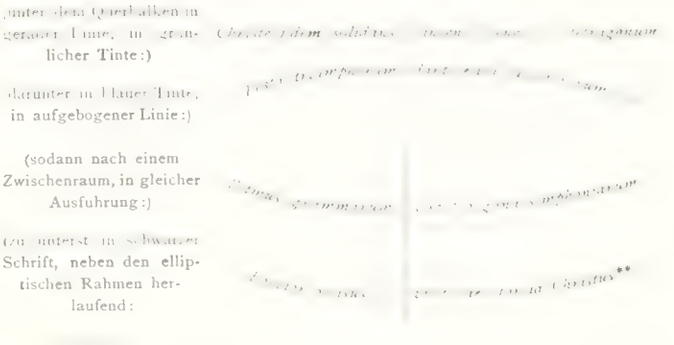
Auf dem goldenen Hintergrunde des Bildes finden wir zunächst im oberen Teile über dem Querbalken das übliche

A und *Ω*

und im unteren Teile neben den Gestalten der Vita und des Mors — ausser ihren Monogrammen — noch zwei weitere Beischriften, die die Beziehung dieser Gestalten zum Kreuze nochmals verdeutlichen sollen:

crux est repatio vitae (links)
crux est destructio mortis (rechts).

Die ganze Merkwürdigkeit des mittelalterlichen Wesens drückt sich aber in den folgenden Versen aus, die ornamental einander gegenübergestellt, in wechselnder Farbe den Grund des oberen Bildfeldes unter den Kreuzesarmen zu Seiten des Gekreuzigten selbst einnehmen:



(tenet lilium) gegenübergestellt werden. Dort finden sich auch Verse de tempore graciae solchen de cecitate Judaeorum gegenübergestellt. S. Udaskalks Tituli a. a. O. p. 110, 112.

*) Eine ähnliche, aber kompliziertere Symbolik der Kreuzform (altitudo, longitudo, latitudo, profunditas) war auch in Darstellungen und Beischriften eines Gewebes, das hinter einem Kruzifix in S. Ulrich und Afra hing, ausgedrückt. S. a. a. O., p. 115.

**) Vergl. die sehr ähnliche, übrigens beliebte Wendung in einem titulus unseres Udaskalk, a. a. O., p. 106: forcior hic fortem superat, mors in cruce mortem.

Zwischen diesen Versen, die im einzelnen etwas unklar, aber im ganzen deutlich genug das Verhältnis der mittelalterlichen Wissenschaften, der Musik, Grammatik und Mathematik zum göttlichen Walten ausdrücken, ist nun aber auf dem Raum, der zwischen den beiden mittleren Versen freiblieb, nichts weniger als das ganze mittelalterliche Tonsystem dargestellt! Die Mittellinie dieses Raumes bilden vier geometrische Figuren, die paarweise zu den Seiten des Kreuzstammes stehen und deren Form sich jedes Mal gleichbleibt.

Sie tragen der Reihe nach von links nach rechts, unmittelbar unter ihnen stehend, die Beischriften:

primus tetragonus — perfectus primus cubus — sinphonicus

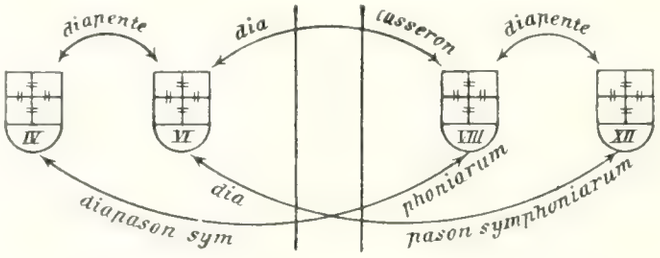
und die Ziffern, die jedesmal in den unteren Kreisbogen eingetragen sind:

IV VI VIII XII

In den übrigen, oberen Teil der Figuren, in die quadratische Fläche derselben, sind nun charadenhaft Buchstaben eingetragen, deren erste deutlich die Worte ergeben:

Mors	Mundus	Infernus	
M	M	INF	PLIN
O S	D W S	N E	(A)TES
R	N	VSR	PILON

während ich die letzte Bildung nicht zu lösen vermag. Sehen wir zunächst von diesen doch nur äusserlich eingesetzten Begriffen ab, so erkennen wir in der Darstellung einen ganz exakten, wissenschaftlichen Sinn, der uns sofort klar wird, wenn wir die Beischriften, die diesen Figuren zugefügt sind, richtig lesen, und vor allem gerade an der Stelle im Bilde lesen, an die sie der Künstler, wie wir nun finden, mit voller Absicht hingestellt hat. Deutlich ist da zu erkennen, dass zwei Inschriften, die als *Diapente* zu lesen sind, über den zwei Figurenpaaren (IV, VI und VIII, XII) zu Seiten des Kreuzstammes stehen und somit gerade auf diese bezogen werden müssen. Weiter findet sich über den beiden mittleren Figuren, d. h. denen, die unmittelbar neben dem Kreuzstamm stehen (VI und VIII), eine dritte Inschrift: *diatasseron* (statt diatessaron!), — vom Kreuzstamm in der Mitte durchschnitten und wiederum gerade auf diese zwei Figuren zu beziehen. Schwierigkeit machen nun blos die Inschriften, die sich unterhalb der Figuren hinziehen, die jedoch auch sofort einen Sinn erhalten, wenn wir sie nicht in fortgehender Linie, sondern als zwei sich durchschneidende Linien lesen, die nun beidemal die Worte *diapason symphoniarum* ergeben.*) Durch diese letzteren Inschriften sind die erste und dritte, die zweite und vierte (IV, VIII und VI, XII) Figur miteinander verbunden. Es ergiebt sich demnach folgendes Gesamtbild, das wir durch Zufügung der Liniierung der Inschriften gegenüber dem Original zu verdeutlichen hoffen:



Es sind also durch die Inschriften diapente die Felder mit den Ziffern IV und VI einerseits, VIII und XII andrerseits verbunden, ebenso durch die Inschrift diatasseron VI und VIII, und durch diapason symphoniarum IV und VIII, und VI und XII. Fassen wir nun diese Zahlen jedesmal als eine arithmetische Proportion auf, so ergeben sie das akustische Ziffernverhältnis der musikalischen Intervalle, deren griechisch-lateinische Namen die Inschriften angeben:

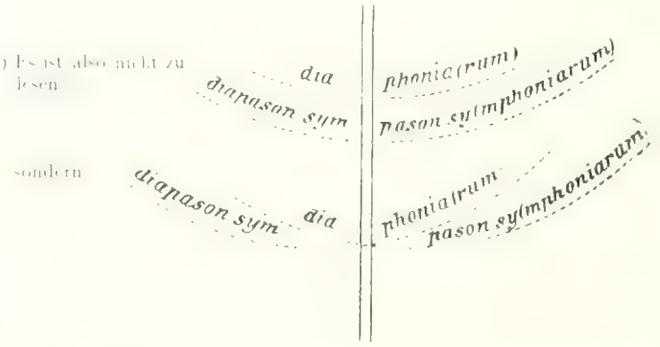
$$\left.\begin{matrix} \text{IV} : \text{VI} \\ \text{VIII} : \text{XII} \end{matrix}\right\} = 2 : 3 = \text{Quinte (Diapente)}$$

$$\text{VI} : \text{VIII} = 3 : 4 = \text{Quarte (Diatessaron)}$$

$$\left.\begin{matrix} \text{IV} : \text{VIII} \\ \text{VI} : \text{XII} \end{matrix}\right\} = 1 : 2 = \text{Oktave (Diapason)}$$

Wir erhalten somit in diesen Zahlenverhältnissen thatsächlich alle die Intervalle, die das Mittelalter nach den griechischen Theoretikern als konsonierende Intervalle gelten liess. All diese Zahlenverhältnisse, also der ganze rhytmus synfoniarum, sind aber im Würfel, im cubus enthalten, indem dieser VI Flächen, VIII Ecken, XII Kanten hat, seine Einzelfläche aber aus IV Winkeln besteht, — ein Viereck ist — daher die Bezeichnung der Figuren, die diesen Verhältnissen zu Grunde gelegt sind, als *tetragonus* und *cubus sinfonicus*.

Haben wir somit eine freilich nicht künstlerische,



*) Die Lesung wird erschwert, weil in dem zweiten Schriftzug durch einen Schreibfehler dy statt sy(mphoniarum) steht.

sondern geradezu wissenschaftlich exakte Darstellung der Harmonien mittelalterlicher Musik im strengsten Sinne des Wortes erhalten, so wird dieser Darstellung schon durch die charadenhaft eingeschriebenen Begriffe der Welt, des Todes, der Hölle — ein viertes Wort konnten wir nicht enträtseln — jene Bezeichung gegeben, die schon in den Versen über und unter der Darstellung zum Ausdruck kam und die ihre Darstellung hier im Bilde ja allein erklärt. Es ist jene grossartige, antik-mittelalterliche Vorstellung der Sphärenharmonie, die, so trocken und verschroben sie auch immer ausgeführt wird, doch aus der tiefen Gefühlsahnung des wahren Wesens dieser Kunst hervorgegangen ist, jenes nicht in der Erscheinung sondern im Wesen der Welt wurzelnden künstlerischen Seins, das uns modernen Menschen erst durch Schopenhauer wieder erschlossen werden musste. Das selbst unter den abstraktesten Werken mittelalterlicher Kunst einzig dastehende Unternehmen, das, was aller bildlichen Erscheinung zuwiderläuft, in eine bildliche Erscheinung zu bringen, offenbart uns den Charakter des Künstlers in zwingender Weise; aber wir bemerken es schon jetzt, dass er nie zu diesem Wagnis gekommen wäre, wenn nicht die Beschäftigung mit diesen Dingen an dem Orte seines Wirkens eine Geist und Charakter bestimmende Bedeutung erreicht hätte. So wissen wir thatsächlich, dass in den Zeiten des Entstehens unserer Handschrift St. Emmeram eine Hochschule für die Wissenschaften der Musik und der mit ihr verbundenen Mathematik und Astronomie war, dass etwa gerade in diesen Zeiten der Mann in St. Emmeram seine Ausbildung erhielt, den wir als einen der bedeutendsten Musiktheoretiker des Mittelalters kennen: Wilhelm von Hirsau. Das von ihm konstruierte Astrolab wird noch heute in St. Emmeram, dem Orte seines Entsehens, gezeigt und auch unter den handschriftlichen Denkmälern dieses Klosters ist uns eine erstaunliche Zahl der wichtigsten Texte musikalischen, astronomischen und ähnlichen Inhalts überkommen, — beredte Zeugen der Bedeutung, die man diesen Studien hier zollte.*) Die Art der Darstellung dieser Harmonie, die ja keine eigentlich künstlerisch-bildliche ist, die Frage, wie weit ihr Verfasser in seinen Ausführungen etwas selbstständiges gegeben hat u. a. m., liegt nicht im Bereiche unserer Aufgabe. Aber es ist erforderlich, dass wir den Sinn ergründen, den er damit verfolgte, als er diese Darstellung hier einflocht.

Wir sahen, dass alle übrigen Darstellungen des Bildes, schon wie sie sich äusserlich in ihrer bildlichen Lage neben dem Gekreuzigten darbieten, die Durchführung eines grossen Gegensatzes, der in den Gestalten des Lichtes und der Finsternis, der Liebe und des Gesetzes, des Lebens und des Todes, des Diesseits und des Jenseits zum Ausdruck kommt, bekunden. Diesen Gegensätzen der Erscheinung, die der Künstler allein bildlich fassen und wiedergeben konnte, ist in Worten, Zahlen und Figuren die Wesenseinheit, die Lösung entgegengestellt in der Darstellung der „Harmonie", — der Harmonie, die sich für unser Auge auch in der Art ihrer Ausführung um das Bild des Gekreuzigten schliesst. Und dies ist das Wesentliche, dass es das Bild des sich opfernden Erlösers ist, das der Künstler so als den einzig ihm möglichen künstlerischen Ausdruck des Undarstellbaren, des ewig Einheitlichen hinstellt, dass sein Bild es ist, in dem das Gefühl dieser Einheit, sein Glaube, bildliche Gestalt gewonnen hat. Andere Zeiten hätten da wohl den in seiner Herrlichkeit und Macht thronenden Gottessohn dargestellt; aber wir wissen, auf wessen Seite die grössere Wahrheit liegt.

Eine einfachere Darstellung ist in dem nächsten Bilde gegeben.*) Unter einem Kuppel-Gewölbe, welches von vier schlanken Säulen getragen wird, die den Bildraum in drei arkadenartige Teile zerlegen, steht in der Mitte der Patron von Niedermünster, der heilige Erhard. Ein würdiger Greis in reichem bischöflichen Ornat, streng in Vorderansicht, die Arme vom Ellbogen ab wagerecht ausgebreitet, die Hände offen, die Innenseite zeigend. Ganz eigentümlich ist es, dass in der Mitte seiner Stirn ein goldenes Dreieck eingezeichnet ist, — vielleicht eine Andeutung eines Märtyrerwundmals.**) Rechts neben dem Heiligen steht in einer lebendigeren Stellung, fast im Profil nach links gewandt, ein jugendlicher Geistlicher, links ein viereckiger Altar, dessen Wände mit einem Gewebe, das im Zeitgeschmack, mit phantastischen Flügelrossen gemustert ist, verkleidet sind.***) Auf der Platte des Altars, die durch farbig gesprenkelte Kreisflächen belebt ist, offenbar in der Nachahmung eines Steinmosaik, steht ein geschlossenes Buch, gewiss ein Mess- oder Evangelienbuch, ein Kelch und ein runder Hostienbehälter, dahinter das grössere Ciborium. Von dem Bogen der Wölbung hängt eine Krone herab, die wie die übrigen Geräte in Gold gegeben ist. Der Altar mit seiner Ausstattung, die Anwesenheit des ministrierenden Geistlichen bezeugen, dass der Heilige in unserem Bilde bei der Verrichtung des Messopfers dargestellt ist. Könnte die ganze Anlage der Szene einen Zweifel daran erlauben, so würde die eigentümliche, strenge Haltung des Heiligen selbst den Beweis hierfür erbringen. Denn der Künstler

*) Ich bemerke schon jetzt, dass es wohl kein Zufall ist, dass der Abt Udaskalk von St. Ulrich und Afra in Augsburg, den wir als Verfasser des grossen Bilderzyklus, den wir als engste Parallele zu unserer Handschrift nachweisen können (eine Parallele, die umso wichtiger ist, weil sie die nahe Beziehung von Miniatur- und Monumentalmalerei in dieser Zeit bezeugt), kennen gelernt haben, ebenfalls Musiker war: der Verfasser des bekannten registrum tonorum. Vielleicht dürfen wir eine ähnliche Darstellung, wie die soeben besprochene, auch bei ihm voraussetzen: Man vergleiche die tituli „sub ymaginibus vel figuris" a. a. O. p. 111. 113.

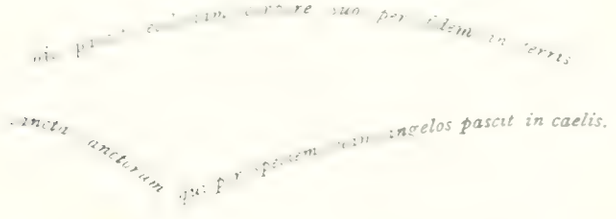
**) Abb. Taf. XIII. Nr. 31.

***) Cahier-Martin a. a. O., p. 35 vermuten darin eine Reminiscenz an die Kopfbedeckung des alttestamentarischen Hohenpriesters Aaron's Tiara. Exod. XXVIII, 36—38. Levit. VIII, 9.

****) Vgl. a. O., p. 34 ist man über diesen profanen Altarschmuck empört, der die genannten Autoren an den Hippodrom erinnert!

versäumte es nicht, das im Bilde darzustellen, was die Liturgiker des Mittelalters in der Gestalt des celebrierenden Priesters sahen, das Abbild des Gekreuzigten selbst, wie es sich in der ausgebreiteten Lage der Arme bei Darstellungen dieses Vorganges auch in anderen Arbeiten der Zeit zu erkennen giebt.*) Der Hintergrund ist über dem Altar tiefblau, mit kleinen goldenen Kreuzen und Punkten gemustert, hinter den Gestalten des Heiligen und des Geistlichen golden. Die innere Ansicht des Kuppelgewölbes zeigt einen blassbräunlichen Purpurgrund, welcher sternartig gemustert ist, mit goldenen Kreisflächen und Kreuzen. Zwischen diesen Mustern, etwa inmitten dieses von unten gegebenen Teiles der Kuppel, steht in monogrammatischer Anordnung die goldene Inschrift

Jesus Christus, panis verus veniens de caelis, — also eine uns an dieser Stelle nicht verwundernde Anspielung auf die Eucharistie. Ausserdem lesen wir an den Rändern dieses Teiles der Kuppel in goldenen Minuskeln:



Ausserhalb der Kuppel, in den beiden kleinen Schnittflächen, die diese mit den oberen Winkeln der äusseren viereckigen Umrahmung bildet, steht das Wort prae | sul, offenbar bezüglich auf die namentliche Bezeichnung des Heiligen, die auf einem wagerechten Streif neben seinen Schultern steht.**)

Wir kennen die Vorliebe unseres Künstlers für die Verbindung seiner Figuren mit symbolischen Inschriften, und so ist auch das überreiche Goldgehänge, das auf dem Ornat des Heiligen aufliegt, der Teil seiner Bischofstracht, der dem Pallium entspricht, mit zahlreichen Inschriften versehen, die in blauer Schrift auf dem Goldgrunde stehen. Auf dem wagerechten Bruststreifen ist in griechischen Buchstaben das Wort Hierarchia zu lesen

IHPAPXHIA

auf dem senkrechten Mittelstreif

ordo sanctorum.

Beide sind durch zwei kürzere, schräg stehende Stücke verbunden, die von den Schulterenden zur Mitte gehen, und mit den Worten

sacer principatus

beschrieben sind. Ausserdem trägt der senkrechte Streif des Palliums drei kreisrunde Besatzstücke, welche gleichfalls Inschriften zeigen:

lux aer aeternae vitae (oben),
corpore sancti(?) (mitten),
umbra legis (unten).

Ähnliche Stücke, aber nur zur Hälfte sichtbar, treten neben den schrägstehenden Verbindungsstreifen hervor. Hier lesen wir:

doctrina (links),
veritas (rechts).

Die Begriffe, die hier gegeben sind, scheinen zu allgemeiner Art, als dass es geraten oder notwendig wäre, sie im einzelnen in eine speziellere Verbindung miteinander oder mit der Darstellung selbst zu bringen.

Der figürliche Teil des Bildes ist noch nicht erschöpft, sondern, wie stets, sind auch hier der Darstellung Szenen kleineren Formates beigegeben, die in das ornamentale Gerüst des Rahmens einverleibt sind. Zunächst sehen wir in der Mitte der oberen Rahmenleiste, also genau über dem Mittelpunkt der Hauptdarstellung, der Gestalt des Heiligen, die Darstellung des Lammes: Das Haupt mit dem Kreuznimbus geschmückt, steht es in heller bläulicher Farbe auf dem Purpurgrunde eines goldgerahmten Medaillons, — zwischen den Füssen ein offenes Buch haltend, dessen Aufschrift

discite a me quia mitis sum et humilis corde et invenietis

den Beginn des Satzes des Mathäusevangelium XI, 29 giebt, den fortzuführen (requiem animabus vestris) der mangelnde Raum nicht erlaubte. Über dem Medaillon steht in grossen Goldunzialen das *agnus dei* geschrieben, wobei *qui tollis peccata mundi miserere nostri(!)* in kleinen Minuskeln bereits an die Seite, oberhalb der eigentlichen Bildrahmung zu stehen kommt. Im Medaillon selbst wird das Lamm, wiederum durch eine grosse Unzial-Inschrift, als *sponsus virginum* bezeichnet, — sodass durch diese

*) Die wichtigste Schriftquelle hierfür ist Durandus, Rat. div. off. III, cap. XXXV, § 10 f. (Ed. J. B. Buysson. Lugd. 1592, p. 290): porro sacerdos missam celebrans repraesentat ea ....., quae Christas egit, quem ille praefiguravit ..... propter quod in plerisque sacramentariis ..... imago crucifixi depingitur etc. (S. o. p. 67). Aus diesem Grunde finden wir gelegentlich auch Bilder des celebrierenden Priesters gerade in dieser Haltung an Stelle des Crucifixus selbst in dem T des Messkanon in den Sakramentarien. Vergl. hierüber Ebner a. a. O., p. 437. Übrigens bietet das Bernwardevangeliar in Hildesheim (Bl. 16 b, Beissel, Taf. IV), auch in seinem Eroffnungsbilde, der Darstellung des hl. Bernward neben dem Altar, eine gewisse Beziehung zu unserem Codex.

**) S. o. p. 90. Diese Art der Anbringung einer Namensinschrift findet sich häufig bei stehenden Heiligenbildern in Vorderansicht und war während des frühen Mittelalters — offenbar auf altes Irisches zurückgehend — sehr beliebt: z. B. Wien, Hofbibl. Cod. lat. 1007. (Salisb. 181), s. IX. [illegible]

Beischriften einerseits die Beziehung des Bildes zur Messe, andererseits gerade das Verhältnis Christi zu seiner weiblichen Genossenschaft, für die die Handschrift doch bestimmt war, zum Ausdruck kommt.

Die Eckfelder des Rahmens sind in gleicher Weise gebildet, wie auf den vorhergehenden Blättern und wie dort mit erklärenden Beischriften versehen, die ausserhalb der Bildfläche in Goldschrift auf dem Pergamentgrunde stehen. Oben rechts sitzt auf einer Bank die *domna abbatissa*, eine Frau in einfachster Tracht, den Kopf in ein Tuch gehüllt, die Hände wie in der Rede bewegt. Die übrigen drei Felder enthalten Darstellungen, die ihrem Inhalt nach wohl mit den Darstellungen der Tugenden in den beiden ersten Bildern der Handschrift verglichen werden können. Aber die typischen Personifikationen von dort sind hier durch Darstellungen mehr vorgänglichen Charakters ersetzt, die eine spezielle Beziehung auf die Aufgaben des Frauenklosters erhalten — gewissermassen die Illustration dessen, was die im vierten Felde dargestellte Äbtissin selbst als Ziel und Beruf ihres Amtes hinstellt —, die Ausführung und Voraussetzung dessen, was ihr und den ihrer Leitung Anvertrauten die Anwartschaft auf den himmlischen Bräutigam verheisst. Oben links finden wir zunächst eine schlichte Darstellung, als *unicae pietatis affectus* bezeichnet: eine Frau in dreiviertel Figur mit gescheiteltem, offenem Haar, ohne Attribut, die Rechte erhoben wie redend vor der Brust, die Linke stützend unter dem rechten Ellbogen. Im Felde der unteren rechten Ecke steht in gleicher Weise eine Frau, aber hier in einer eigentümlich strengen, befehlenden Haltung, das Haupt erhoben, den Zeigefinger der Rechten vor dem fest geschlossenen Mund, in der Linken ein offenes Buch haltend, — durch die Inschrift erklärt als *districtionis rigor*. Im letzten Felde sehen wir schliesslich eine höchst glücklich erfundene, reichere Gruppe: eine Frau, in gleicher Gewandung wie die domna abbatissa des oberen Feldes, das Haar mit einem Kopftuch bedeckt*), sitzt rechts auf einer Bank. Auf ihrem Schoss kauern zwei Kinder, das eine in ihrem linken Arme, das andere auf dem rechten Knie; ein drittes ist an ihrer Seite in halber Figur sichtbar. Neben ihr auf der Bank steht ein Teller mit Früchten, darüber aber hält sie in der Rechten die Rute, — Lohn und Strafe für Bravheit und Ungehorsam! Die Beischrift bezeichnet das Bild als *discretionis temperamentum*, und schon aus diesem Grunde scheint es unwahrscheinlich den Inhalt der Darstellung in einem Sinne zu fassen, der aus dem Charakter der übrigen, zugehörigen Darstellungen herausfällt, und etwa eine Mutter mit ihren Kindern in dem Bilde zu erblicken. Es handelt sich vielmehr darum, die so wichtige Aufgabe der Klöster, die Erziehung der Jugend zur Anschauung zu bringen, — sodass wir nun bei einer etwas freien Interpretation in den kleinen Bildern des Rahmens ein wirkliches Programm des klösterlichen Lebens dieser frommen Frauen erkennen: Keuschheit (sponsus virginum), Frömmigkeit, strenge Zucht und Schweigsamkeit, Erziehung der Jugend.*) — Wie bei den übrigen Bildern läuft neben dem äusseren Rand des Rahmens ein Purpurstreif, auf dem eine letzte erklärende Inschrift, auf das Gesamtbild bezüglich, steht:

rectrix agnarum Christi (?) te conloquor agn(a):
ut vicibus iustis studeas virtutibus istis:
quos (ist) nec pietas penitus nec norma reclamet.

Mit dem nächsten Bilde wird der Cyklus von Illustrationen eröffnet, die den einzelnen Evangelien vorausgeschickt werden und somit ihren Inhalt nicht mehr wie die vorhergehenden Darstellungen aus Glaubenssätzen und liturgischen Vorstellungen einer allgemein christlichen Bedeutung entnehmen, sondern aus einer speziellen Beziehung zu dem Evangelium, dessen Schmucke sie gewidmet sind. Auf der Rückseite des ersten der beiden, jedem Evangelium vorausgeschickten illustrierten Blätter steht das Bild des betreffenden Evangelisten, wie es der Künstler ja stets liebte, nicht in alleiniger Darstellung, sondern umgeben von einer Reihe anderer Darstellungen, die in einer bestimmten Beziehung zu ihm, als dem vereinigenden Mittelpunkt, stehen.**) In einem goldgrundierten Medaillon, das jedesmal das Mittelstück des Gesamtbildes ausmacht, sitzen die Evangelisten, umgeben von einer dekorativen Architektur, auf einer Bank, stets in einer gleichen einfachen Tracht und mit der Abfassung ihres Evangeliums beschäftigt. Die Typen sind wie die Motive der Darstellung jedesmal variiert: Jugendlich, bartlos und mit hellblondem, kurzgeschnittenen, starken Haar, ist nur Marcus gebildet; die übrigen sind als rüstige, kräftige Greise gegeben. Das Haar und der stets gleichgebildete halblange und nach unten ein wenig zugespitzte Vollbart dieser Gestalten ist weiss, und nur durch die Verschiedenheit der Haartracht ist die erstrebte Individualisierung erreicht. Bei Mathäus und Lucas ist das Haar im Nacken kurz geschnitten, bei diesem voll in die Stirn

*) Cahier-Martin sehen in ihr eine Königin mit einer Krone auf dem Haupt! Die Veranlassung zu dem Missverständnis gab wohl der schmale, einfache Goldbesatz, mit dem das Koptuch der Frau geziert ist, ganz so wie auch der Halssaum des Gewandes der Frau im Felde oben links (unicae pietatis affectus) mit diesem Schmucke belebt ist.

*) Aus einem der tituli des Udaskalk (S. a. a. O. p. 112) erfahren wir von einer Darstellung, in der sich neben den Gestalten der Schutzheiligen des Klosters die allegorischen Figuren: monogamia, continencia, virginitas, labor practicus befanden. — Auf dem goldgetriebenen Einband einer Weingartener Handschrift im Besitz des Lord Leicester zu Holkham Hall (Cod. XXXVII) ist die Virginitas und die Humilitas dargestellt. S. L'Art. Vol. LI, p. 185 f. Abb. p. 184. Etwa derselben Zeit wie dieses Werk der Goldschmiedekunst gehört eine Darstellung der humilitas an, die sich neben der Fusswaschung Christi auf einem Tympanon (Sandstein) aus der St. Ulrichskirche in Augsburg, jetzt im bayrischen Nationalmuseum in München (Graf, Katalog V, Nr. 119. Abb. Taf. V) befindet. Auch an die allegorischen Figuren eines wohl von einer Klosterschule stammenden Tympanon des späten XII. Jahrh. in Lüttich (Privatbesitz, Abguss im Musée archéolog. daselbst. S. Helbig, La sculpture etc. au pays de Liège, p. 22, pl. V) sei hier erinnert.

**) S. Tafel XIV—XVI.

gewachsen, bei jenem aber nur spärlich die Seiten bedeckend, den kahlen Schädel bis zur Mitte des Kopfes zeigend. Der Kopf des Johannes dagegen ist von langem Greisenhaar eingerahmt: Es ist ohne Scheitel in die Stirne gekämmt und fällt in lockigen Strähnen auf die Schultern herab, der ganzen Gestalt ein imponierendes Aussehen verleihend. Alle vier sitzen gleichmässig in Vorderansicht da, die Köpfe stets ins Halbprofil gedreht, bei Lucas und Johannes lebhaft nach oben gerichtet, wie um die Inspiration zu erwarten, Mathäus ruhig geradeaus blickend Marcus allein nach unten schauend wie in Überlegung. Die Handlung ist im wesentlichen durch die Stellung der Hände ausgedrückt. Alle mit Ausnahme des Johannes halten ein aufgerolltes Schriftband in der Linken; ihm aber ist es in die Rechte gegeben, während die Linke wie in aufmerksamer Spannung ein wenig erhoben ist. Ähnlich ist die Stellung bei Mathäus, nur dass rechts und links der Hände vertauscht ist. Marcus hat die Rechte auf das Knie gestemmt, Lucas taucht eine Feder in das links in die Bank eingelassene Tintenfass. Die Füsse sind nackt und ruhig oder bewegt auf die unterste Leiste der Bank oder auf den Rahmen selbst gestützt.

Über und unter den Medaillons, die das Bild des Evangelisten enthalten, stehen in einem besonders gerahmten Bogenfeld, wiederum auf goldenem Grunde, die Darstellungen der Symbole und der Paradiesesflüsse. Von jenen sind die Tiere ganzfigurig und vollkommen naturwahr gebildet, Löwe und Stier ohne Flügel, der homo nur in Halbfigur, die Flügel seitwärts gleichmässig erhoben, wie der Adler. Alle vier Symbole sind mit einem aufgerollten Schriftband beschäftigt; der homo hält es ruhig mit beiden Händen vor der Brust, der Adler steht mit seinen Klauen auf ihm. In den prächtigen Gestalten des Stieres und Löwen ist eine genrehafte Wirkung erreicht, indem beide dargestellt sind, als ob sie in dem Text des Schriftbandes lesen, dieser in einer aufgeregten Spannung, jener in eindringlicher Vertiefung.*) In den beiden anderen Symbolen ist dagegen ein mehr pathetischer Typus dargestellt, der besonders in der stolzen Haltung des erhobenen Hauptes stehenden Adlers zum Ausdruck kommt. Diese beiden sind auch allein nimbiert.

Die Paradiesesflüsse sind als jugendliche, bartlose männliche Gestalten gegeben, die mit Ausnahme des bei Johannes befindlichen gehörnt sind, und von denen zwei, bei Mathäus und Johannes, einen Goldreif im kurzgeschorenen Haare tragen. Ihre Bekleidung besteht aus einem von der linken Schulter über die rechte Hüfte gezogenen Manteltuch, das die eine Seite der Brust, die Arme und den unteren Teil der Beine freilässt. Sie lagern kauernd, sitzend oder liegend zwischen zwei Bäumen, in beiden Händen eine grosse Urne haltend, aus der sie den Wasserstrom, der freilich nur kurz zur Andeutung kommt, ausgiessen. Nur der dem Lucas beigegebene Fluss verschliesst mit seiner linken Hand die Öffnung der Urne, sodass das Wasser hier versagt. Wir werden aus der dem Evangelisten beigegebenen Inschrift erkennen, dass hier eine bestimmte Absicht vorliegt.*)

Die Rahmen, die all diese Darstellungen umgeben — bei den Symbolen und Paradiesesflüssen ist es ein halber Kreisbogen, beim Evangelisten selbst ein geschlossener Kreis —, bestehen aus einem goldgefassten Purpurstreif, der mit erklärenden Inschriften in Goldbuchstaben besetzt ist. Diese Inschriften beziehen sich auf die Darstellung, neben der sie stehen; merkwürdig ist nur, dass die den Evangelisten selbst beigegebenen Verse nicht, wie es die Regel ist, eine Anspielung auf das Symbol enthalten, sondern eine solche auf den Paradiesesfluss. Statt dessen ist ein Vers jenes Inhaltes auf die schmalen Purpurstreifen, die auch in diesen Bildern neben der breiten äusseren Umrahmung herlaufen, links und rechts den Darstellungen beigegeben. In dieser Weise lesen wir zunächst an den Aussenseiten der Bilder:

Matheus ex regum docet ortum stemmate Christum.
Est leo signatus heremi memoramine Marcus.
Luca borem similas quia pontificalia tractas.
*Fert aquilae facies domini simmista Johannes.***)

Um die Medaillons der Evangelisten selbst stehen die Umschriften:

(Mathaeus) *Nuncius iste boni fluit amnis ut hic paradisi.*
(Marcus) *Hic fluit ut tigris racionis dogmata velox.*

*) Diese Motive sind bei den Symbolen der Evangelistenbilder nicht ursprünglich, sondern in diese aus der Dekoration der Kanonesbögen übergegangen. In dieser Weise treten sie nachweislich zuerst in den Kanonesbögen der Adagruppe und jener fränkischen Karolingerschule auf, die wir am Anfang kurz berührten. Aus ihr übernommen — wir können direkte Kopien nachweisen! — finden wir diese genrehaften Motive unter den französischen Karolingerschulen in der von „Corbie". Im XI. Jahrh. treten diese Motive dann, oft zu den lebendigsten Szenen ausgestaltet, sowohl in den westdeutschen Schulen (Vöge) als auch in einer weit verzweigten bayrischen Schule auf, die besonders enge Beziehungen zu Tegernsee hat und die von uns noch gestreift werden wird. Auf diese konversierende Art der Symboldarstellung in den Kanonesbögen nimmt ein m. W. unpublizierter Text Bezug, den ich an die bekannte Epistola des Eusebius (Ammonius quidam .... Migne, Patr. gr. XXII, Eusebii opp. vol. IV, col. 1275 f.) angeschlossen z. B. in Paris Bibl. Nat. Ms. Lat. 9389 (Evangeliar von Chartres) Bl. 12b sq. finde, beginnend: Quam in [illegible] quadriga homo, leo, vitulus et aquila .... conloquuntur paria.

*) Den symbolischen Sinn dieser Absicht vermag ich allerdings nicht anzugeben. Auch sind mir keine Parallelen hierfür bekannt geworden. Es ist hier eine „wörtliche" Illustration des in dem Verse: ut fluvius stagnas cum caelica dogmata ructas (S. u.) gesagten gegeben. Man scheint die realistische Beobachtung, dass der Ochse beim kräftigen Brüllen stehen bleibt (ructare = rugire, das uns in Evangelistenversen zahlreich begegnet), auf den Paradiesesfluss übertragen zu haben.

**) Die Bezeichnung simmista ist für Johannes sehr häufig; es ist ein Irrtum, wenn Beissel in seiner Publikation einer rheinischen Evangelienhandschrift im Besitz der erzbischöflichen Seminarbibliothek zu Köln (Cod. 753 b), Zeitschr. f. christl. Kunst XI, 1898 an der entsprechenden Stelle caelis imnista (hymnista) liest, nnd darin eine Anspielung auf Johannes als den Verfasser der Apokalypse sieht. Es ist caeli simmista zu lesen! Dieses Kölner Evangelienbuch ist übrigens eng verwandt mit Cheltenham Cod. 3007, dessen Kenntnis ich Photographien Dr. Goldschmidts danke.

(Lucas *Ut flurius stagnas cum celica dogmata rigas.*
(Johannes *Hic reserat scriptis superi misteria fontis.*

Bei den Symbolen stehen die einfachen Sätze:

In Christo completa est visio hominis nascendo, hic tangit moraliu ps. (primus?)
In Christo complebitur visio leonis resurgendo, erat de tribu Juda radix D. David.
In Christo complebitur visio vituli immolando.
In Christo completa est visio aquilae ascendendo.

Schliesslich bei den Paradiesesflüssen selbst:

Geon interpretatur fertilitas et significat evangelium Mathei.
Tigris interpretatur velocitas et significat evangelium Marci. hic evangelium in primis tangit rationalia per phy (physim oder physica.)
Eufrates interpretatur fertilitas et significat evangelium Lucae.
Physon insufflacio interpretatur et significat evangelium Johannis. Ipse tangit naturalem partem sapientiae.

Zu den Bildern der Evangelisten mit ihren symbolischen Beigaben gesellen sich nun noch jedesmal vier kleinere Darstellungen, die bei Mathäus und Lucas in quadratische Felder, die die Ecken der Rahmen einnehmen, gestellt sind, bei Marcus und Johannes in kreisrunde Medaillons an derselben Stelle. Wir bemerken zunächst, dass im Mathäusbilde die Ecken mit vier Buchstaben (A—D) bezeichnet sind, die zugleich uns die Reihenfolge angeben, in der der Künstler die Darstellungen aufgefasst wissen wollte: In den drei ersten Feldern dieses Bildes, den beiden unteren (B, C) und dem linken der oberen Seite (A) sehen wir stets in der Mitte einen bärtigen Greis auf einem Gestühl sitzen, — in goldgesäumten Gewändern, mit roten Strümpfen und schwarzen Schuhen, die Hände wie in der Rede bewegt, der Dritte von ihnen (C) ein kurzes Szepter in der Linken haltend. Neben ihnen werden die Köpfe von zwei anderen Gestalten sichtbar, die wiederum bärtig, aber jugendlicher gebildet sind (Haar- und Bartfarbe rötlich oder gelblich braun), als die sitzende Mittelfigur und die wie diese im ersten Feld (A) durch goldenen Nimbus, im dritten (C) durch einen goldenen Kronreif ausgezeichnet sind. Im zweiten Felde sind die baarhäuptigen Köpfe ohne ein besonderes Merkmal geblieben. In dem letzten, vierten Felde (D) oben rechts sehen wir schliesslich ein einfaches Brustbild der Madonna: Die Gottesmutter in strenger Vorderansicht gegeben, das Kind, auf ihrem linken, im Gewand verborgenen Arme sitzend. Es sind die Vorfahren Christi, die in diesen Bildern dargestellt sind, mit deren Aufzählung das Evangelium des Mathäus ja beginnt. In zwei Serien gereimter Verse, von denen die eine auf die Purpurstreifen, die neben dem oberen und unteren Bildrand herlaufen, zu stehen kommt, die andere aber sich um die freien Eckseiten der Felder hinzieht, wird die Bedeutung der Darstellung in dichterischer Weise zum Ausdruck gebracht:

A. *Christi genealogia*
formans ceu doctrinalia
punctum in archipatribus
leuat presens temporibus.

En menti contemplabili
carmen occurrit domino
sipi mos fide typicae
..(?)ongum ponas melodiae.

B. *delone per ducum stemata*
ducta Judae prosapia
secundus honor apices
ut telon parem grammatis.

sed rudis dudum pravibus
cum se subagit ducibus
dum affectat mosaica
ceu psallit duastemata.

C. *Sed David per imperia*
dum crevit stirps magnifica
quasi per sceptri gloriam
curat epiphaniam.

Sub regibus prophetica
dum concordant praeconia
per plura testimonia
clara sonant sistemata.

D. *Tandem propago cedica*
per virginis vitalia
dum carmen rerum suscipit
cybi ceu formam subrigit.

concentus huius carminis
concluditur ab angelis
cum nato canunt domino
doxa en ipsis tistheo.

So sind die Vorfahren Christi, wie sie Mathäus in den Gestalten des alten Testamentes findet, der Dreiteilung des Raumes entsprechend als Erzväter, Fürsten und Vertreter des Davidischen Königtums näher bestimmt, als es der bildlichen Charakteristik, abgesehen wohl von der Darstellung Davids selbst (C), gelingen konnte.

In entsprechender Weise sind die Eckmedaillons der Rahmen des Marcusbildes mit figürlichen Darstellungen besetzt, die uns hier aber lebhafte Vorgänge aus dem Evangelium erzählen. Oben links sehen wir eine geschickt komponierte Szene*): Links stehen zwei Frauen matronenhaften Aussehens, den Kopf in ein Tuch gehüllt, eifrig sprechend zu einem rechts im Profil ihnen zugewandten jungen Mann in bürgerlich weltlicher Tracht, mit kurzem kräftig roten Leibrock und hellblauen Strumpfhosen. Er macht eine geschäftig devote Gebärde und weist mit beiden Händen auf die Geräte, die vor ihm auf einem niedrigen Tischchen stehen. Es sind die beiden Marien beim Krämer, wie die Darstellung ausdrücklich durch die Beischrift des betreffenden Citates aus Marcus (XVI, 1) als solche gekennzeichnet ist: *Maria Magdalena et Maria Jacobi emer(un)t arom(ata).* Auf dem nächsten Felde, oben rechts, begegnet uns eine sehr geläufige Szene: Die beiden Frauen sind zum Grabmal des Herrn gekommen, vor dem sie links stehen; rechts sitzt der Engel und verkündigt ihnen die Auferstehung. Zur Seite liegen die beiden Tücher; eigenartig ist nur, dass über der Szene die obere Hälfte

*) Die Anspielung auf die rationalia bei Marcus, auf die moralia bei Mathäus (S. die Beischrift zu seinem Symbol) entspricht der herrschenden litterarischen Tradition, die wohl auf Ambrosius zurückgeht. S. Ambrosii expos. Evang. sec. Luc. prolog. (Ed. Migne I 2, col. 1609 f.) Dagegen ist die Beziehung der naturalia auf Johannes nicht die Regel, sondern gewöhnlich (auch bei Ambrosius l. c.) wird diese Eigenschaft mit dem Evangelium des Lucas verbunden, welches bei Uta in dieser Hinsicht überhaupt nicht bedacht wurde!

*) S. die Detailabb. auf Taf. XVIII.

eines mit goldenem Strahlenkranz umgebenen Kopfes dargestellt ist, — offenbar die eben aufgehende Sonne illustrierend, im Anschluss an den beigeschriebenen Text (Marcus XVI, 2): Et valde mane una sabbatorum venerunt ad monumentum orto iam sole. Die Darstellungen werden fortgesetzt, indem im nächsten Felde, unten rechts, die Frauen erzählen, was sie soeben am Grabe erlebten. Die Frauen stehen in der Mitte des Bildes, heftig gestikulierend: die vordere wendet sich nach links zu einem durch seinen Typus als Petrus charakterisierten Apostel, die andere nach rechts zu einer Gruppe von vier bartlosen Jüngern. Neben den Frauen ist ein Türmchen sichtbar, — vielleicht eine Andeutung des im Hintergrund zu denkenden Grabbaues. Das Bild erhält als Beischrift den ersten Teil von Marcus XVI, 7: *dicite discipul(is) e(ius) et Petro quia praecedit vos in Galilaea(m)*, dessen unmittelbare Fortsetzung als Beischrift zur nächsten, letzten Darstellung (unten links) gegeben wird: *ibi eum videbitis sicut dixit vobis.* Hier sehen wir den auferstandenen Christus, der aber als solcher nicht charakterisiert ist, inmitten einer Gruppe von vier bartlosen Jüngern stehen. Er hält die Hände in merkwürdiger Befangenheit erhoben vor der Brust, das Innere nach aussen gerichtet, aber ohne dass die Wundmale angegeben wären.*) In all diesen Darstellungen, in denen übrigens nur Christus und der Grabesengel nimbiert erscheinen, sind Vorgänge aus der Geschichte der Auferstehung geschildert; wir bemerken es aber schon jetzt, dass die Auferstehung selbst nicht im Bilde vor Augen geführt ist, sondern gewissermassen nur in einer berichtenden Weise auf sie hingewiesen wird.

Mit einem anderen Cyklus von vier Darstellungen ist das Bild des Evangelisten Lucas begleitet. Im ersten Felde, oben links, sitzt auf der linken Seite der Bildfläche eine jugendliche, bartlose, bekrönte Persönlichkeit in weltlicher Tracht, in der Rechten eine goldene Kugel haltend, wodurch sie als Kaiser bezeichnet ist, die Linke in der Rede erhoben, zu einer rechts vor ihm stehenden, fast knabenhaft gebildeten männlichen Gestalt gewandt, die, ein Schriftband über das erhobene rechte Knie gelegt, den Worten des Kaisers aufmerksam zuhört. Es ist der Kaiser, der einem Beamten das Edikt der Schatzung diktiert, die Illustration zu dem beigeschriebenen Lucas-Citat: *exiit edictum a Caesare Augusto, ut describeretur universus orbis* (Lucas II, 1). Dem Texte des Evangeliums folgend ist im nächsten Bilde, oben rechts, Christi Geburt dargestellt. Maria liegt im unteren Teile der Darstellung auf ihrem Lager, nach rechts gewandt; über ihr das Christkind mit dem Kreuznimbus in der Krippe, zu welcher die Köpfe von Ochs und Esel hereinblicken: *Impleti sunt dies Mariae ut pareret et peperit filium et pannis eum involvit* (Lucas II, 6, 7). Der nächste Vers des Evangeliums, wie der vorige dem Bilde inschriftlich beigegeben, kommt im rechten Felde der unteren Seite zur Darstellung: *Et pastores erant in regione eadem vigilantes et custodientes vigilias noctis* (Lucas II, 8). Drei Hirten, der eine bärtig, die anderen bartlos, alle nur mit dem kurzen Leibrock, der die Beine vom Knie ab nackt lässt, bekleidet, neben ihnen die weidende Heerde — durch zwei Schafe dargestellt —, vernehmen die Verkündigung der Geburt des Herrn durch den rechts stehenden Engel. Im letzten Felde, unten links, ist nur eine Engelsglorie dargestellt: im unteren Teile, vor dem Goldgrund stehend, ein grösserer Engel als Brustbild, die Flügel erhoben, die Hände in orantenartiger Stellung, darüber aus hellblau gegebenen Wolken die Köpfe von acht weiteren Engeln herabblickend, — eine Illustration zu der Beischrift Lucas II, 13: *facta est cum angelo multitudo militiae caelestis laudantium deum et dicentium gloria in* (excelsis deo). Die letzten drei Darstellungen treffen wir oft genug in der Vereinigung zu einer Komposition im Bilde der Geburt Christi; die Ausgabe des Edikts der Schatzung ist ihnen als viertes Ereignis vorausgeschickt, indem es nach dem Texte des Evangeliums ja die unmittelbare Ursache der Niederkunft Mariae gerade an diesem Orte war. Wir dürfen somit den Inhalt dieser vier dem Evangelisten Lucas beigegebenen Darstellungen als die Geburt Christi auf Erden bezeichnen.

Tiefe mystische Beziehungen bringen schliesslich die Szenen zum Ausdruck, die um das Bild des Evangelisten Johannes gestellt sind. In dem ersten Eckmedaillon, oben links, sehen wir in einer gürtelartigen Streifeneinteilung folgendes dargestellt: Der oberste Teil des Bildes ist durch einen wolkenartig ausgezackten Halbkreis begrenzt, in dem auf goldenem Grunde ein bartloses Brustbild steht, dessen Nimbus von der aus Wolken herausragenden Hand Gottes gehalten wird, die ihrerseits in einem kurzen Kreissegment steht. Offenbar ein Bild Gottvaters oder Christi selber, obgleich der Nimbus einfach und ohne die Einzeichnung des Kreuzes gegeben ist. In einem nächsten Streif finden wir vier jugendliche Köpfe, denen kleine Flügel auf dem Scheitel aufsitzen, alle gleichmässig nach oben blickend, — eine Darstellung der vier Winde. Nun folgt ein Streif in tiefer blauer Farbe, und in ihm sehen wir in goldener Einzeichnung die Sonne als grosse runde Scheibe, den Mond als Sichel, die Sterne als kleinere goldene Kreispunkte. Den unteren Teil der Darstellung nehmen die Personifikationen des Meeres und der Erde ein: Oceanus liegt als eine männliche, jugendliche, bartlose Gestalt auf dem Rücken eines Delphins, mit einem kurzen Manteltuch, das von der linken Schulter über die rechte Hüfte gezogen ist, nur spärlich bekleidet. In der Haltung ihm ganz entsprechend lagert auf der rechten Seite Terra, — als Weib durch die deutliche Einzeichnung der Brüste charakterisiert, das gescheitelte Haar lang in Strähnen herabfallend, nur einen Schurz um die Hüften tragend; zu ihren Füssen steht ein Baum; um ihr linkes Bein hat sich eine Schlange gewunden, den Kopf nach oben bewegend, wie um Nahrung zu suchen an ihrem Busen. Dass uns hier eine abbreviierte bildliche Darstellung der Schöpfung der Welt gegeben ist, kann nicht zweifel-

*) [illegible] Bl. 62 und Bl. 65.

haft sein.*) Wir erfahren es ausdrücklich und dazu den Grund, warum diese Darstellung an dieser Stelle steht, durch die Beischrift, die dem Bilde in üblicher Weise beigegeben ist, — die mystischen Anfangssätze des Johannesevangeliums enthaltend: *In principo erat verbum et verbum erat apud Deum et Deus erat verbum, hoc erat in p*(rincipio) *a*(pud) *d*(eum), *o*(mnia) *p*(er) *i*(psum) *f*(acta sunt). (Joh. I, 1—3.) Im nächsten Medaillon, oben rechts ist die Predigt Johannes des Täufers dargestellt. Als solcher durch das härene Tierfell charakterisiert, das er als Mantel über dem hemdartigen Unterkleid trägt, ein Greis mit hellgrauem, kurzen ungescheitelten Haar und starkem Vollbart, wendet er sich, eine Schriftrolle haltend, in bewegter Rede zu der links stehenden fünfköpfigen Gruppe seiner Zuhörer. Oben, von einem Kreissegment, wie von einem Nimbus umgeben, sehen wir die Hand Gottes, aus einem weiten Ärmelende hervorragend, zum Vorläufer gerichtet. Ein Baum ist zur Belebung der Szene auf der rechten Bildseite hinzugefügt. Die Beischrift lautet: *Fuit homo missus a Deo, cui nomen erat Johannes, hic venit in testimonium, ut testimon*(ium perhiberet de lumine). (Joh. I, 6.) Einfach ist die Darstellung des nächsten Feldes, des rechten der unteren Seite: Das Christkind liegt in Windeln gewickelt, mit dem Kreuznimbus versehen in der Krippe; Ochs und Esel betrachten es. Die Weglassung der Mutter ist Absicht; denn es handelt sich hier nicht um die Wiedergabe der irdischen Geburt des Herrn, wie im Bilde bei Lucas, sondern, wie wir aus dem beigeschriebenen Text erkennen, um eine sinnliche Darstellung der Inkarnation als solcher: *et verbum caro factum est et habitavit in nobis per fidem et operationem.* Per fidem et operationem ist ein willkürlicher Zusatz des Künstlers zu Johannes I, 14. Im letzten Felde ist schliesslich die Verklärung Christi dargestellt. Christus steht in Vorderansicht auf dem Berge, die Hände nach den Seiten gleichmässig ausgestreckt, die Innenseite zeigend, bartlos mit lang herabfallendem, gescheitelten Haar und einfachem Nimbus, zu seinen Seiten in halber Figur, vom Rahmen überschnitten, die Gestalten des Moses und Elias, beide als Greise mit kurzem grauen Vollbart und vollem Haar gegeben, jener durch ein hoch geschwungenes auf der Stirn ihm wachsendes Horn charakterisiert. Im Vordergrund, wie zu Füssen Christi liegen zwei Jünger, erschrocken auf ihr Angesicht zu Boden gefallen, im Hintergrund auf der Konturlinie des als Wölbung gegebenen Berges scheint durch einen ausgezackten Streif die Wolke angedeutet zu sein, deren Erscheinung der Text berichtet. Diese Darstellung der Verklärung Christi, ganz im Anschluss an den evangelischen Bericht (Mathäus XVII, 1—6, cf. Lucas IX, 29—35) gehalten, ist als bildliche Illustration zu dem beigeschriebenen Satz des Johannesevangeliums gedacht, — der Fortsetzung des Citats der vorhergehenden Darstellung (Joh. I, 14: *et vidimus gloriam eius, gloriam quasi unigeniti a p*(atre), *plenum gratia et veritate eius.**)

Fassen wir diese vier Darstellungen in dem Sinne, der ihnen durch die Beischriften gegeben ist, zusammen, so müssen wir sie als Abbilder der Inkarnationsstufen des göttlichen Wortes bezeichnen, wie es zuerst sich offenbart in den Erscheinungen der geschaffenen Welt, dann in der Wirksamkeit des Vorläufers, dann in der Menschwerdung Christi Gestalt annimmt und schliesslich als ewige Einheit in der Vereinigung des Menschgewordenen mit Gott sich darbietet.

So finden wir, dass die Darstellungen, die den Bildern der einzelnen Evangelisten beigegeben sind, jedesmal aus einer bestimmten, einheitlichen Vorstellung entsprossen sind. Diese Vorstellung ist immer aus einer gewissen funktionellen Bedeutung gewonnen, die man seit den ältesten Tagen der Kirchenväter den Evangelisten-Symbolen beilegte, indem man in diesen die wesentlichsten Erscheinungen des Lebens Christi symbolisch ausgedrückt sah, und zugleich in der vierfachen Betonung je einer bestimmten Seite der Darstellung der Heilslehre die Individualität der einzelnen Evangelisten im Zusammenhang mit jener Symbolik bestimmte. Diese Vorstellung verdichtet sich in Kunstwerken des Abendlandes wie des Ostens häufig genug zu der Darstellung von vier Hauptereignissen aus dem Leben Christi, deren jedes mit einem der Evangelien und der persönlichen Darstellung seines Verfassers verbunden wird. In der Auswahl dieser Szenen zeigt aber die bildliche Tradition zahlreiche Verschiedenheiten, ebenso wie die Ausführung der zu Grunde liegenden Gedanken in der Litteratur eine sehr verzweigte ist. Wir versagen es uns, hier des näheren auf das interessante Thema einzugehen und betonen nur die charakteristischen Merkmale der betreffenden Darstellungen in unserer Handschrift.

Das wesentliche hierbei liegt darin, dass unser Künstler jene vier entscheidenden Ereignisse des Lebens Christi nicht in der Thatsächlichkeit einer bestimmten Darstellung giebt, sondern ein jedes derselben in vier weitere zerlegt, die jedoch stets aus einer traditionellen Vorstellung von der Individualität der einzelnen Evangelien gewonnen sind. So haben wir statt der sonst üblichen Darstellung der irdischen Geburt bei Mathäus die Bilder der irdischen Vorfahren Christi, in denen zugleich die königliche Abstammung zum Ausdruck kommt; statt der Auferstehung bei Marcus finden wir die Vorgänge vor und nach dem Ereignis. Statt der sonst bei Johannes oft belegbaren Himmelfahrt finden wir hier bei dem Bilde dieses Jüngers, der Christi Liebling war, der an der Brust des Herrn das tiefste Mysterium seines göttlichen Wortes geschöpft hatte — Vorstellungen, die sich in fast jedem Hymnus auf den Evangelisten Johannes wiederholen —, einen tiefsinnigen

*) Auf eine Schöpfungsdarstellung dürfen wir auch aus einem zur Zeit des Berichterstatters (XV. Jahrh.) bereits nicht mehr vollständig lesbaren Titulus in S. Ulrich und Afra schliessen, a. a. O., p. 113. — Für die ikonographische Beziehung der Szene zum Johannesevangelium ist auf die Bemerkungen Beissels in seiner Publikation des Bernwardevangeliars zu verweisen. Vergl. oben p. 85.

*) Das letzte eius ist Interpolation des Schreibers.

Cyklus, dessen Inhalt aber doch nichts anderes giebt, als die Urkraft des göttlichen Wortes und seine Einheit mit den Erscheinungen Christi und der Welt, also dieselbe Idee, die sonst im Bilde der Himmelfahrt als der Vereinigung des Mensch-Gewordenen mit Gott ausgedrückt ist. Beim Evangelisten Lucas würden wir allerdings der beliebtesten litterarischen und künstlerischen Tradition zufolge eine Anspielung auf den Opfertod, auf den ja auch die Beischrift des Symbols in der Handschrift selbst ausdrücklich hinwies, Darstellungen aus der Passion und der Kreuzigung erwarten; aber wenn wir statt ihrer hier einen Cyklus, der die irdische Geburt Christi zum Inhalt nimmt, finden, so ist dies ebenfalls aus einer lebendigen Tradition zu verstehen und zugleich auch darin begründet, dass einerseits bei Mathäus statt der eigentlichen Darstellung der Geburt die königlichen Vorfahren Christi, andrerseits zu Beginn der Handschrift eine umfassende Darstellung der Kreuzigung bereits gegeben war.

Die an sich so komplizierte Verbindung der persönlichen Darstellung des Evangelisten mit evangelischen und biblischen Szenen können wir somit durchaus aus einer während des ganzen Mittelalters seit der altchristlichen Zeit sehr beliebten und allgemeinen Vorstellung von der Individualität der einzelnen Evangelien erklären, und nur die eigenartige Ausführung dieser Vorstellung ist das hohe selbständige Verdienst des Künstlers oder eines ihm beim Entwurf zur Hand gehenden tiefsinnigen, vielleicht nicht selbst künstlerisch thätigen, aber sicher theologisch gebildeten Kenners der christlichen Anschauungswelt.*) Ohne bereits jetzt auf das Ikonographische der einzelnen Darstellungen einzugehen, betonen wir, dass der Künstler schon in der Auswahl derselben weit von dem üblichen Schema abweicht und in einigen, wie z. B. in dem Stammbaum Christi, dessen Darstellung eigentlich erst im XII. Jahrhundert allgemein wird, seiner Zeit vorausgeht, in anderen, wie im Schöpfungsbilde vor dem Johannisevangelium eine Vorstellung zum Ausdruck bringt, die, so tief innerlich sie begründet ist, überhaupt nie zu einer allgemein verwandten ikonographisch-schematischen Verbindung mit dem Bilde dieses Evangelisten geführt hat. Auch ein anderer Bestandteil der Evangelistenbilder, die Paradiesesflüsse, gehören nicht zu dem traditionellen Typus dieser Bilder. Denn obgleich auch sie in der ältesten patristischen Litteratur bereits in eine enge und durch die Vierzahl besonders naheliegende symbolische Beziehung zu den Evangelien, als dem Quell göttlicher Wahrheit gebracht werden,*) ist ihre künstlerische Darstellung doch nur bei der gemeinsamen bildlichen Darstellung aller vier Evangelisten in einem Bilde, regelmässig zugleich mit den Symbolen und um einen gemeinsamen Mittelpunkt eines thronenden Christus, des Lammes, oder der Kreuzigung gruppiert, allgemein und erst aus solchen cyklischen Kompositionen in die Einzelbilder der Evangelisten übergegangen. Auch hierin zeigt sich der Künstler seiner Zeit vorauseilend. Nur wenige ältere und gleichzeitige Darstellungen dieser Art werden sich finden lassen; erst mit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, und darin manche unter dem unmittelbaren Einfluss unserer Schule, häufen sich die Beispiele.

Die übrige Ausstattung der Evangelien beschränkt sich auf zwei Zierseiten, die auf dem dem Evangelistenbild folgenden Blatt dem eigentlichen Text vorausgeschickt werden. Auf der Vorderseite dieser Blätter finden sich, inmitten des dem Evangelistenbild ganz entsprechend angelegten reichen Rahmenwerks, von goldenem Geranke durchzogen, die zu verschlungenen Ligaturen vereinigten Buchstaben des ersten Wortes der Perikope, die den Text des betreffenden Evangeliums eröffnet (Mathäus: Liber (I, 1). Marcus: Maria (XVI, 1). Lucas: Exiit (II, 1). Johannes: In principio (I, 1).**) Der Lucasligatur ist in einfachen Goldkapitalen die übliche Eröffnungsformel der Leseabschnitte „in illo tempore" zugefügt, der Marcusligatur die Worte:

Anastasis
resurrectio

also ein Hinweis auf die symbolische Interpretation dieses Evangelisten, auf die Auferstehung, die ja in den künstlerischen Darstellungen des Evangelistenbildes, aber nicht in den diesem beigefügten Beischriften zum Ausdruck kam. Ganz eigenartig ist aber der Bildschmuck, der diesen Zierseiten in den vier Eckfeldern des Rahmenwerks jedesmal gegeben wird. Hier sehen wir in quadratischen oder kreisrunden Feldern auf goldenem Grunde, in den bei Lucas eine architektonische Umgebung eingefügt ist, die Darstellungen des auf einer Bank sitzenden Evangelisten, wie er der Reihe nach in lebhaftem Gespräch mit den Symbolen der drei anderen sich unterhält, und schliesslich im letzten Felde der unteren Seite in alleiniger Darstellung meditiert. Der Evangelist ist hier stets bartlos, aber mit

*) Ich nenne hierfür nur einige wenige der wichtigsten patristischen Stellen, unter Umgehung der von der herrschenden Auffassung abweichenden Autoren, wie Irenaeus, Andreas Caes., Arethas, Augustin, Ambrosius, Beda. Z. B. Basilius, Adv. Eunom. II, 15. Epiphanius, Adv. haeres. lib. II, tom II, 49, Cap. 23. Cosm. Indicopl. Lib. V (ed. Migne Col. 286). Theod. Studita, Orat. VI. Cap. 6. Germanus, Rer. eccl. cont. (ed. Migne Col. 414 sq. Hilarius, Comment. in Math. Cap. 1. Hieronimus, Comment. in Math. prol. Primasius, Comment. in Apocal. I, Cap. 7. Gregor Magn. Moral. Lib. XXXI. Cap. 47 (94). Isidorus Hisp. Etym. VI, Cap. 1. Rhab. Maurus, Comment. in Ezech. lib. I (ed. Migne Col. 508). De [illegible] Apoc. II. Cap. 4. Am verbreitesten ist die in vielen Evangelienhandschriften anzutreffende „Expositio IV Evang. de brevi proverbio" *Primum quaerendum est*, früher dem Hieronymus und auch dem Waladfrid Strabo [illegible]

*) Es bedarf hier nicht der Anführung der zahllosen Schriftquellen. Aber es sei bemerkt, dass so regelmässig der Hinweis auf die Paradiesesflüsse im allgemeinen ausgesprochen wird, doch nur ausnahmsweise das einzelne Evangelium mit je einem bestimmten Paradiesesfluss in Beziehung gesetzt wird. Die betreffende Reihe des Utacodex stimmt genau mit der Angabe der Expos. IV Evang. de brevi proverbio. (Abweichend z. B. Petrus Damianus, Tom. II, sermo 14. Migne Patr. Vol. 144, Col. 572: Mathaeus-Phison, Marcus-Gehon!)

**) S. Abb. Taf. XV und XVI.

wechselnder Haarfarbe gebildet, mit der einzigen Ausnahme eines Feldes im Lucaszierblatte, wo der Heilige mit braunem Vollbart dargestellt ist. Stets sitzt er auf einer Bank und ist charakterisiert durch sein Symbol, dessen natürlich gebildeter Kopf vertrauensvoll auf seiner Schulter ruht, zärtlich an die Wange des Evangelisten geschmiegt und ihn mit seinen Vorderbeinen umarmend! Sitzt der Evangelist allein, so stehen bei Lucas und Marcus Stier und Löwe in mächtiger, ganzer Gestalt auf seiner Schulter, ganz so wie wir es später in süddeutschen Evangelistenbildern finden, während in dem betreffenden Bilde des Mathäus eine menschliche Gestalt allein sitzt, sodass wir im Unklaren sind, ob sein Symbol oder er selbst, oder eines für beide dargestellt ist. Regelmässig hält der Evangelist ein aufgerolltes Schriftband, in welches das Tier des anderen wie ein Mensch lesend hineinblickt oder in lebhafter Bewegung über den Text desselben mit seinem Verfasser spricht. Nur wo Johannes mit dem Menschen dargestellt ist, ist dieser andächtig in die Knie gesunken und lauscht, die Hände ehrfurchtsvoll im Gewande verborgen, dem sich offenbarenden Mysterium. All diese Darstellungen sind aus einer beliebten Illustration der Kanonesbögen entnommen, deren Inhalt, die Konkordanz der einzelnen Evangelienstellen, gerne in dieser Weise ausgedrückt wird, indem über die Kolumnen der einzelnen Evangelien das Symbol des betreffenden Evangelisten gesetzt wird und diese dann frühzeitig bereits in diese genrehaft dramatische Beziehung zu einander gesetzt werden, die hier vorliegt.*) An der Stelle, an der diese Darstellungen aber in dieser Handschrift gegeben sind, auf den Zierblättern der einzelnen Evangelien, sind sie mir nie wieder begegnet, und es ist kein Zweifel, dass sie der Künstler aus der Dekoration der Kanonesbögen entnommen hat. Auch hierin erweist sich der Illustrationstypus unserer Handschrift als Mischtypus, indem die Kanones selbst, die fast jeder künstlerisch ausgestatteten Evangelienhandschrift vorausgeschickt werden, weggelassen werden mussten, da in ihr nicht ein reiner, vollständiger Evangelientext, sondern nur eine Auswahl der liturgischen Lesestücke gegeben ist. Die Darstellungen sind von Beischriften begleitet, die auf einem Purpurstreif stehen, der wie bei allen Bildern der Handschrift neben dem äusseren Rahmenrand herläuft, und die auch ihrerseits den entsprechenden Beischriften in illustrierten Kanonesbögen entsprechen. So lesen wir am oberen und unteren Rand, in kleiner Minuskelschrift, die nur bei Lucas durch grosse Unzialen ersetzt ist:

	bei Mathäus:	bei Marcus:	bei Lucas:	bei Johannes:
oben links:	*concordia duorum Mathaei et Lucae*	*concordia Marci et Matthei*	*Lucas cum Marco*	*hic concordant Johannes et Marcus*
obenrechts:	*concordia Mathaei et Johannis*	*concordia Marci et Lucae*	*Lucas cum Johanne*	*hic concordant Johannes et Lucas*
untenrechts:	*solus meditatur propria*	*concordia Marci et Johannis*	*Lucas cum Mathaeo*	*hic concordant Johannes et Mathaeus*
unten links:	*concordia Mathaei et Marci*	*Marcus solus meditatur propria*	*Solus cum solo*	*hic Johannes solus meditatur propria.*

In ganz entsprechender Weise steht an den beiden Seiten-Rändern des Rahmens in goldener Unziale der eigentliche Titel des Evangeliums:

Inicium sancti Evangelii secundum Mathaeum.
Sequentia sancti Evangelii secundum Marcum.
Sequentia sancti Evangelii secundum Lucam
GLA·T D.
Inicium sancti Evangelii secundum Johannem.

Auf der Rückseite der soeben beschriebenen Zierblätter stehen innerhalb eines schmalen Rahmenstreifs auf vier durch breite Ornamentbänder geschiedenen Streifen die Anfangsworte des ersten Satzes des Eröffnungs-Kapitels der einzelnen Evangelien in grossen goldenen Zierkapitalen,**) — die Fortsetzung des auf dem ersten, vorhergehenden Zierblatt in reichen Ligaturen gegebenen Anfangswortes.

Hiermit ist die künstlerische Ausstattung der Handschrift erschöpft. Bereits aus der inhaltlichen Beschreibung der Bilder erkennen wir, dass es sich hier um ein Denkmal von höchst eigenartigem Kunstcharakter handelt, um ein Denkmal, welches schon in seiner Konzeption sich als einzig dastehend erweist.

Suchen wir den Charakter dieser Konzeptionen zu bestimmen, so dürfen wir als ihr Wesen das Streben hinstellen, eine Vorstellung durch die Verbindung mit ihr begrifflich verwandten oder sie historisch oder kausal

*) Wir sehen, dass nur bei Mathäus und Johannes, deren Evangelien in der Handschrift thatsächlich mit dem eigentlichen Anfang des Textes (I, 1) eröffnet werden, das Wort inicium gebraucht wird; bei den beiden anderen steht die übliche Perikopenbezeichnung: sequentia. — Der Zusatz Gloria t D. zur Lucas-Überschrift wiederholt sich genau so in der uns bald beschäftigenden Verwandten des Utacodex in der Vaticana.

**) Abb. Taf. XVII, Nr. [illegible].

begleitenden Vorstellungen über sich selbst hinaus zu einer allgemeineren Bedeutung zu erheben. Es scheint so zunächst, dass statt einer Einheit eine Vielheit gegeben ist; aber das Wesentliche liegt hierbei darin, dass diese Vielheit immer nur der Ausdruck der Einheit ist, dass diese Einheit immer Zweck und eigentlicher Inhalt der Darstellung bleibt. In der Sprache einer geläufigen Formel ausgedrückt, dürfen wir somit den Künstler von vornherein vor dem Vorwurf schützen, dass er in die Breite statt in die Tiefe ginge. Er löst die Einheit nicht in Einzelheiten auf, sondern durch die Darstellung der Vielheit will er die Einheit ausdrücken. Hierdurch bestimmt sich der Charakter und Wert dieser Kunst. Denn die bewusste Durchführung der zu einem künstlerischen Willen und, wie wir finden werden, auch zu dem Streben nach einer neuen künstlerischen Form erhobenen Absicht, statt der Vielgestaltigkeit der einzelnen Ereignisse die diesen innewohnende allgemeine Bedeutung, die Einheit ihres Wesens, zum unmittelbaren Inhalt der Darstellung zu machen, ist die entscheidende That unseres Künstlers, — eine künstlerische That von ungeheurer Bedeutung, die uns berechtigt, seine Arbeit als das erste und, wir müssen es sagen, in seiner Art unerreicht gebliebene Kunstwerk des Geistes zu betrachten, aus dem heraus der Künstler eben schaffte: des christlich-mittelalterlichen Geistes. Der Uta-Codex ist die erste selbständige, wesenseigene künstlerische Schöpfung dieses Geistes. Denn der geistige Charakter dieses Werkes, oder sprechen wir nicht so allgemein, der greifbare Inhalt seiner Konzeptionen bringt das zum Ausdruck, was den Kernpunkt des Denkens und Empfindens der mittelalterlich-christlichen Welt seit den Tagen des Johannes Scotus Erigena bis zu Albertus Magnus und Thomas von Aquino ausmacht: Die Einheit des Wesens der Welt in der Vielheit ihrer Erscheinungen, in den Formen kirchlichen Denkens zu erkennen und auszudrücken.

Man kennt das stolze Gebäude der Scholastik, und auch wenn man es nicht kennt, weiss man, dass in ihm die Kälte des verstandesmässigen Denkens und der berechneten Konstruktionen wohnt. Und man hat recht; denn indem die grossen Thatsachen des Lebens, der Natur, der Geschichte, der Religion nicht in der Tiefe ihrer Kraft als unmittelbare Erlebnisse vom Gefühl um ihrer selbst willen erfasst werden, sondern nur durch den Verstand als dienende Erscheinungen eines höheren, allerdings oft nur scheinbar Abstrakten hingestellt werden, wurde man unwahr; genau so wie man unwahr wurde, als man die Wahrheit des nationalen Empfindens der grossen Idee des christlichen Universalreiches und das lebendig schlagende Gefühl der Masse des Volkes der feudalen Organisation opferte. Wir stehen vor der Frage, wie ist ein Kunstwerk dieses Geistes möglich? Kann ein Werk, das aus diesem Geiste, der doch ein unmittelbares, innerliches Erfassen einer Erscheinung ausschliesst, hervorgegangen ist, als Kunstwerk überhaupt bezeichnet werden? Wir können nicht anders als diese Frage, deren Erschöpfung eine Aufgabe mehr der Kunstphilosophie als der Kunstgeschichte ist, in unserem Falle bejahen. Und wir müssen das aus folgender Erwägung.

Es ist die Aufgabe unseres Künstlers und der eigentliche Inhalt seines Werkes, in der Wiedergabe einer oder verschiedener Erscheinungen, durch eine bewusst erdachte Aneinanderreihung und Gegenüberstellung ihren grossen Zusammenhang, die Wesenseinheit dieser verschiedenen, aneinandergereihten und gegenübergestellten Erscheinungen unmittelbar im Bilde zum Ausdruck zu bringen, und so das bildlich darzustellen, was den Kern der christlich-mittelalterlichen, scholastischen Denk- und Empfindungsweise ausmacht. Drängt es sich uns nun auch auf, dass diese Gegenüberstellung und Aneinanderreihung des Einzelnen zunächst durchaus ein Werk nicht des künstlerischen Schauens und der Phantasie, sondern tief überlegter Denkthätigkeit ist, so sehr, dass dieses Einzelbild fast zu der Bedeutung eines Begriffes, eines Wortes, eines Satzes herabsinkt, so erkennen wir doch, dass diese Thätigkeit nur ein Mittel, nur eine Form ist, das auszudrücken, was in der That nur durch das Gefühl, nur durch das Versenken eines künstlerisch sinnenden und schauenden Geistes sowohl in die Welt und ihre Erscheinung, als in die Offenbarungen des Evangeliums und in die innerlichsten Erlebnisse religiösen Empfindens erkannt gewesen sein muss, — jene innerste Erkenntnis der Einheit des Wesens aller Erscheinung, die in Wahrheit in letzter Linie in jedem wirklichen Kunstwerk ausgedrückt ist. Freilich, dies rein, in den der Kunst eigenen Mitteln, durch die unmittelbare Erscheinung des Kunstwerkes auszudrücken, konnte in diesen Zeiten nicht versucht werden und konnte überhaupt erst nach Jahrhunderten energischsten Ringens nach Form und Ausdruck von den Grössten erreicht werden, — erreicht nur von denen, die uns in ewig giltigen Typen ewige Wahrheiten lehrten. Hier aber, wo wir das erste Stammeln einer künstlerischen Sprache vernehmen, und zwar einer Sprache, die nicht im frischen Nachbilden der Naturerscheinungen, sondern in der Studierstube nach toten Vorbildern erlernt war, musste das verstandesmässige Denken zu Hilfe gerufen werden, um seinerseits in seiner Sprache das zu sagen, was die Kunst durch die ihr eigenen Mittel noch nicht konnte. Aber das ist das Wesentliche, dass diese verstandesmässigen, eigentlich kunstlosen Konstruktionen nur Mittel des Ausdrucks sind, nur Diener eines durch wahrhaft künstlerische, durch warme, begeisterte Anschauung und Versenkung entstandenen künstlerischen Willens. Und diesen Diener zu Hilfe zu rufen, war die Kunst des Mittelalters, soweit sie überhaupt eine Darstellung dieser umfassenden christlichen Ideen erstrebte, angewiesen, solange als ihr ein unmittelbares Verhältnis zur Welt der Erscheinung versagt blieb, genau solange als die christliche Weltanschauung des Mittelalters in den Banden reflexionsmässig konstruierter Systeme erstarrt lag, ehe sie zu einem inneren, schliesslich zum höchsten sich steigernden Leben durch die unmittelbare Gefühlsanschauung der Mystik er-

weckt wurde.*) Es ist keine Frage: gerade das, was den eigentlichen Inhalt der Gemälde der Uta ausmacht, das worin sie das eigenste ihrer und der ihrer Zeit eigentümlichen Denk- und Empfindungsweise gab, ist in einer nicht künstlerischen, naiven und kindlichen Sprache der Anschauung, sondern in einer verstandesmässigen, durch Reflexion und Abstraktion gewonnenen Weise zum Ausdruck gebracht. Aber, wie wir dieses nur als ein zeitlich bedingtes Ausdrucksmittel einer in letzter Quelle mystischen, im hohen Grade künstlerischen, weil auf einer rein objektiven Auffassung vom Wesen der Dinge beruhenden Empfindung erkannten, so erkennen wir in dieser Empfindung auch die Kraft, die den Künstler befähigte für das, was er zu sagen hatte und gerade für die schliesslich so unkünstlerische Weise es zu sagen, eine eigene Form zu finden, und noch mehr: einzelnen seiner Gestalten einen Ausdruck unmittelbarer Empfindung zu geben, wie er in der Zeit sonst unerreicht ist. Wir dürfen in einer Schopenhauerschen Terminologie das Problem wohl so fassen, dass der Künstler das, was in dem wahren, hohen Kunstwerk nur virtualiter und implicite erhalten ist, bei seinem schwachen, nicht-anschaulichen Ausdrucksvermögen actualiter und explicite ausführen musste.

Das Bedeutsame ist nun, dass der Künstler für diese reflektierende Expliciteform einen eigenen künstlerischen Ausdruck fand und hierin einen bildlichen Typus aufstellte, der in seiner Grundform sich stets wiederholte, wenn das Mittelalter diese seine Ideen in dieser Weise bildlich darzustellen sich bemühte. Aber die Betrachtung der Entwicklung der mittelalterlichen Malerei in der Folgezeit lehrt, dass auf lange Zeit noch unser Codex allein steht. Erst am Ende des XII. Jahrhunderts werden Darstellungen dieser Geistesart allgemein, — dann freilich ohne die Selbständigkeit und Frische in der Auswahl des Einzelnen zu zeigen, die wir hier bemerkten —, um dann im XIII., XIV., XV. Jahrhundert herrschende Bildtypen zu ergeben, deren cyklische und typologische Darstellungen schliesslich in Werken wie den Armenbibeln bis über die Grenze des Mittelalters hinaus, in einer neuen Zeit noch bewahrt wurden. In der Zeit des Entstehens unserer Handschrift, im XI. Jahrhundert, steht diese jedoch ganz allein und sie stellt somit den ausgebildeten Gegenpunkt einer bedeutenden künstlerischen Entwicklung dar gegenüber jener grossen malerischen Richtung am Rhein. Aber je mehr wir in das Wesen unseres Künstlers eindringen und je mehr wir zugleich erkennen, dass jene „malerische" Richtung, in der allerdings die spezifisch-künstlerischen Qualitäten der malerischen Behandlung, der Komposition, der Farbenempfindung in höherem Masse zum Ausdruck kommen als hier, von Grund aus als Produkt einer Rezeption, ja geradezu Kopie altchristlicher, nicht mehr nachweisbarer Bilderhandschriften angesehen werden muss — eine Erkenntnis, die mir zum Verständnis des Kunstcharakters dieser Schulen unumgänglich erscheint und die mit Notwendigkeit in gleicher Weise aus dem malerischen Charakter, aus der Darstellungsweise, aus der Ikonographie, der Typik, der ganzen antiken Art der einfachen Bildform folgt*) —, desto höher müssen wir das Verdienst unseres Künstlers anschlagen, der etwas durchaus Selbständiges, Eigenes und Bedeutendes in seinen Bildern gab.

Es ist nun im höchsten Grade bezeichnend, dass der eigene künstlerische Wille, der gleichsam darniedergehalten unter dem Zwange reflexionsmässigen Ausdrucks in unserem Werke schlummert, sich zuerst dort offenbart, wo es sich nicht um die unmittelbare Wiedergabe der bildlichen Erscheinung handelt, sondern auf einem Gebiete, das hart an die Domäne streift, in der die mittelalterliche Phantasie sich stets am freiesten bethätigen durfte, an das Ornament, — in der Schaffung einer neuen dekorativen Bildanlage, die der Künstler, um seinen Ideen Ausdruck zu verleihen, notwendig finden musste. So hat er in seinen dekorativen Systemen einen neuen prächtigen Bildtypus hingestellt, der seine komplizierten Vorstellungen klar zur Anschauung bringt, der durch den rythmischen Aufbau der Teile von glücklichster „architektonischer" Wirkung ist und der zugleich das Stil-Ideal der eigentlichen Buchillustration, einen flächenhaften Schmuck der Seite, nicht ein in diese hineinversetztes Gemälde zu geben, zur höchsten Vollendung brachte. Das Problem, das hier zu lösen war, beruht einesteils darin, die Einheitlichkeit der verschiedenen voneinander bedingten und sich bedingenden Kunstvorstellungen auch in der bildlichen Wirkung zum Ausdruck zu bringen, andererseits in der engen Verbindung von Bild und Begleittext. Nach beiden Seiten ist das Problem nicht absolut neu, sondern aus einer langen Vorgeschichte heraus entwickelt. Die Sitte, einem Bilde erklärende Inschriften beizugeben, ist eine uralte und in gleicher Weise den Epochen der ersten Entwicklung der Kunst eigen, in denen der Künstler im Bilde selbst das noch nicht verdeutlichen kann, was er sagen will (Inschriften griechischer Vasenbilder), als auch den letzten, absterbenden Zeiten einer Entwicklung, in denen der Künstler mit beherrschten Formen spielt und in sie mehr hineinlegen will, als er in ihnen giebt (Tituli römischer Wandgemälde). Dem ganzen Mittelalter war diese Sitte vom Bildtitulus an bis zum Schriftband geläufig, und gerade die eigentümliche Schwebestellung dieser Kunst zwischen absterbenden und neuen Formen kommt hierin zum Ausdruck. Das Eigentümliche in den Bildern unserer Handschrift liegt darin, dass diese Inschriften, wie sie auch inhaltlich nicht nur schlichte Er-

*) Es ist erstaunlich, wie selbst die so freie Sprache der deutschen Mystik in der Herrlichkeit ihrer fast unfassbaren, innerlichsten Unmittelbarkeit sich dieser „scholastischen" Ausdrucksmittel oft und gerne bedient. Man vergleiche hierzu den Abschnitt über Symbolik bei Alfred Peltzer, Deutsche Mystik und deutsche Kunst (Strassburg, Heitz und Mundel 1899, p. 191 f.).

*) S. bereits o. p. 41.

klärungen des im Bilde Gegebenen enthalten, sondern mehr eine poetische Paraphrasierung des Bildinhaltes, oft genug garnicht in genauer Übereinstimmung mit diesem, geben und auch, von Ausnahmen abgesehen, die bildliche Darstellung selbst nicht beeinflussen, — dass diese Inschriften auch formal in der Art ihrer Ausführung, in ihrer rythmisch-quantitativen Verteilung auf der Bildfläche, in der wechselnden Art ihrer Anlage, in ihrer ornamentalen, oft monogrammatischen Gestaltung zu einem künstlerischen Faktor werden, der der bildlichen Darstellung fast gleichberechtigt gegenübertritt und den ästhetischen Charakter des Gesamtbildes wesentlich mit beeinflusst. Auch die andere Seite des Problems, die Zusammenfügung verschiedener selbständiger Kunstvorstellungen zu einem Bilde, sodass das Ganze wie das Einzelne den Charakter des erzählenden historischen Bildes verliert und statt dessen den einer ideellen, abstrakten, begrifflichen Vorstellung gewinnt, hat ihre Vorgeschichte; denn genau so wie wir im Bildschmuck unserer Handschrift den Geist der scholastischen Reflexionsweise erkannten, haben sich aus den mit dieser Weltauffassung so eng verknüpften vorhergehenden Systemen der christlichen Patristik und der antiken Encyklopädie Kunstvorstellungen ergeben, die als unmittelbare Vorläufer der uns jetzt begegnenden Kunst angesehen werden müssen. Wir erinnern hier nur an den typologischen Bilderkreis der altchristlichen Kunst und verweisen vor allem auf jene reichen Darstellungen symbolisch repräsentativen Inhalts, die die spätere karolingische Kunst, besonders in der Zeit Karls des Kahlen in der „Schule von Corbie", zur bevorzugten Ausbildung brachte. Und hiermit haben wir einen unmittelbaren Anknüpfungspunkt für unsere Schule gewonnen. Denn wir sahen, wie die Arbeit an einem Hauptwerke gerade dieser Schule und die Verarbeitung des in ihm gegebenen künstlerischen Gehaltes die Thätigkeit unserer Schule von vornherein massgebend bestimmte, und wir erkennen erst jetzt, wie sehr wir berechtigt waren, in dieser Thätigkeit seit ihren ersten Äusserungen, in der Thatsache des Verzichtes auf die Darstellung historisch-erzählender Vorgänge und Hand in Hand mit diesem Verzicht in der Herausbildung des repräsentierenden Bildes, die latente Arbeit an dem im Uta-Codex schliesslich zur höchsten formalen und tiefsten inhaltlichen Bedeutung gesteigerten Ideale zu verfolgen. Wir erkennen zugleich, wie sehr sowohl aus dem hier im Südosten Deutschlands erwachten künstlerischen Wollen, als auch aus dem schliesslich entwickelten Kunstcharakter der karolingischen Kunst, jene von der Kunstforschung unserer Tage so bevorzugte malerische Richtung im südwestlichen Deutschland herausfällt und finden auch hierin eine Stütze unserer Auffassung, das Wirken dieser Schulen nicht als selbständige, zeitgemässe Regung zu betrachten, sondern als geradezu abhängig und bedingt in Form und Inhalt von Arbeiten einer längst vergangenen Zeit.*) In unserer Schule sehen wir aber, wie im scheinbar zufälligen Anschluss an ein geistesverwandtes Vorbild ein wesentlich selbständiges Kunstwerk herausgearbeitet wird. Der Zusammenhang mit diesem Vorbild ist freilich unverkennbar; die Darstellung der Hand Gottes als Mittelpunkt eines Bildes kann in dieser Zeit nur aus diesem abgeleitet werden, und auch die charakteristische Anlage der Bilder, die Auflösung der Bildfläche in einzelne kreisförmig, rhombisch oder quadratisch gerahmte Felder, somit die ganze Art des Ineinanderschiebens verschiedenförmiger Rahmenbildungen und die ornamentale Ausfüllung der Zwischenflächen findet ihr Vorbild in inhaltsverwandten Darstellungen der karolingischen Kunst. Aber wie wir sehen, dass der Inhalt der Darstellungen gegenüber dem Vorbilde eine wesentliche Steigerung und Erweiterung erfahren hat, indem dort doch nur Vorstellungen einfachster symbolischer oder allegorischer Art (Lamm, Hand Gottes, Majestas) in dieser zyklischen Weise zur bildlichen Darstellung gelangen, hier aber historische Szenen aus dem Evangelium in derselben Bedeutung als gleichsam symbolischer, begrifflicher Ausdruck einer religiösen Vorstellung hingestellt werden, sehen wir auch die formale Gestaltung in selbständiger Weise fortgebildet. Die Unterschiede im Bildtypus zwischen dem karolingischen Vorbild und dem Uta-Evangeliar sind so gross, dass nicht nur die Einzelformen, sondern auch der bildliche Gesamteindruck ein wesentlich verschiedener ist, sodass in der That nur das System in beiden Denkmälern das gleiche bleibt Das wesentliche Unterschiedsmerkmal der Bildanlage beider Handschriften dürfen wir vielleicht kurz darin erblicken, dass im Codex aureus die ganze Bildfläche einen mehr einheitlichen Charakter von bestimmter Konsistenz, oft etwa steiniger, marmorner Art erhält, in die dann die Einzelbildungen, die Bildfelder und Ornamentfriese mit plastischer Wirkung wie eingelegt scheinen, während in unserer Handschrift von einem einheitlichen Bildgrund in dieser Weise garnicht zu sprechen ist. Das Einheitliche und Vereinigende bildet vielmehr die Seite, der Pergamentgrund selbst, und weiter die Führungen der verschiedenen Rahmenleisten, die scharf in glänzendem Golde hervortreten und wie ein Gerüst Ornament, Bildschmuck und Schrift in gleicher Weise zwischen sich aufnehmen. Der Gesamteindruck der Bilder, in ihrer höchsten Steigerung des flächenhaften Charakters, erinnert fast an frühmittelalterliche Glasfenster, wie deren ja in nächster Nähe von Regensburg, in Tegernsee, hergestellt wurden,*) und in dem engverbundenen Augsburg

*) Es soll natürlich hiermit nicht gesagt sein, dass derartig spezifisch mittelalterliche Darstellungen in Handschriften jener „neuantikischen Richtung" der Trierer Gegend nicht zu finden wären. Ähnliche Vorstellungen dringen auch dort in die Darstellungen repräsentierenden Charakters ein; aber diese selbst treten gegenüber den historisch-erzählenden Bildern sehr zurück. Als Beispiele nenne ich die komplizierten Kompositionen der Evangelistenbilder in Clm. 4453, Cim. 58. (Vöge Handschrift M.) Rom, Barberina XIV, 84. (Vöge Handschrift XVI.) Utrecht, erzb. Mus. Evangeliar des hl. Ansfrid. (S. Beissel a. a. O., p. 24 f.)

*) Die Tegernseer Glashütte wurde unter Abt Gozbert (983—1001) bereits angelegt. Schon in der Zeit des Abtes Beringer (1003—1012) muss sie in höchster Blüte gestanden haben, denn zahlreiche Bestellungen für bedeutende auswärtige Plätze sind uns aus seiner Zeit überliefert. S. u. a. Günthner a. a. O. I, 373 f.

aus nur wenig jüngerer Zeit teils in Berichten, teils thatsächlich erhalten sind. Es scheint fast unabweislich, dass für die Herausbildung des hier gegebenen Bildtypus der Einfluss von Arbeiten dekorativer Bestimmung, wie eben von Glasfenstern oder von Teppichen, Geweben höher anzuschlagen ist, als der von Malereien. Und ich verweise hierfür besonders auf die künstlerische Ausstattung des Klosters St. Ulrich und Afra in Augsburg, deren tituli uns aus einer Beschreibung des XV. Jahrhunderts erhalten sind,*) und auf einen Inhalt schliessen lassen, der, wie wir oft schon bemerkten, in diesen Arbeiten der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts das engste monumentale Gegenstück — es handelt sich um Fresken, Glasfenster, Webereien — zu unserer Handschrift erkennen lässt. Und auch der Gedanke an Arbeiten des Orients liegt sehr nahe: In der bekannten Apokalypse von St. Sever**) (Paris Bibl. nat. Ms lat. 8878. die den Kommentar des Spaniers Beatus enthält, findet sich ein Zierblatt, welches in seiner Anlage überraschende Analogien zu unserer Handschrift aufweist. In diesem ist ein ganz wie in unserer Handschrift in den Hauptrahmen eingefügter rhombischer Rahmen mit einer Spruchinschrift in kufischen Schriftzügen bedeckt. Erscheint dieser Fall in Spanien ja durchaus aus dem Zusammentreffen der beiden Kulturen im Lande erklärlich, so könnte er in Regensburg doch nur auf einer mehr zufälligen Bekanntschaft beruhen, die uns allerdings sehr wohl möglich erscheint, da wir die Verbindung Regensburgs mit Byzanz kennen und wissen, wie eng arabische und byzantinische Kunst sich berühren, zugleich aber auch auf die Bedeutung Regensburgs als Handelsplatz, gerade für den Osten, hingewiesen haben.

Eine eingehende Beschreibung des dekorativen Bildaufbaues ist überflüssig, da eine solche doch nicht so anschaulich gegeben werden kann, als es durch Betrachtung der Abbildungen erreicht wird. Ich bemerke nur, dass die Grundformen der Konstruktion ganz exakt durchgeführt sind und sich auf einfache geometrische Formen zurückführen lassen. Die Korrespondenz zweier gegenüberstehender Bilder ist in ihrer äusseren Anlage vollkommen gewahrt. Die vier Blätter, die die Evangelien des Mathäus und Lucas illustrieren, entsprechen einander genau so wie die des Marcus und Johannes. Ebenso weisen das Eröffnungsbild der Hand Gottes und das Dedikationsbild die gleiche Anlage auf. Grössere Freiheit zeigen die Bilder der Kreuzigung und des heiligen Erhard, indem hier die Hauptdarstellung der Mitte grösseren Raum einnimmt und das Mittelstück demnach überhaupt nicht die sonst übliche Gliederung in Einzelflächen erfahren hat.

Im einzelnen ist etwa folgendes zu beachten. Das Gerüst der dekorativen Bildanlage ist stets in miniumgeränderten Goldstreifen gegeben; Silber ist in der ganzen Handschrift nicht verwandt. Die Bildgründe hinter den figürlichen Darstellungen sind golden; nur die Ecclesia und Synagoga stehen vor blauem Hintergrund. Die Inschriften des Rahmenwerks sind stets in goldener Schrift auf purpurnem Grunde von wechselnder Intensität gegeben. Farbige, blaue und grüne Hintergründe finden sich nur noch hinter den grossen Initialligaturen und den streng stilisierten Ranken, die geschickt in den Raum komponiert, wie im Codex aureus und Sakramentar Heinrichs II. zur Ausfüllung von Zwickelfeldern verwandt werden. Wichtig ist das Vorkommen des gesprenkelt-marmorierten Purpurgrundes an dieser Stelle im Lucas-Zierblatt, als Zeichen für die Geltung einer von uns bereits erkannten Regensburger Tradition auch in diesem Denkmal. Von ornamentalen Einzelformen, die zur Ausfüllung des Rahmengerüstes verwandt werden, tritt der Maeander nur selten auf und stets nur zur Füllung des rhombischen, in den Hauptrahmen hineingeschobenen Rahmens (Bl. 5 b, 6, 42, 59 b, 60, 90). Der Lauf des Maeanders ist verschieden gebildet, aber stets nur in den üblichen Formen gehalten Er steht auf schwarzem Grunde, der mit einem weissen Dreipunktmuster belebt ist und zeigt nur die beiden, weiss gebrochenen Farben, hellblau und hellziegelrot. Auch das Blattwerk, das die reichste und mannigfaltigste Verwendung fand, zeigt nur einfache, übliche Formen. Seine farbige Behandlung ist ausserordentlich lebendig und vielgestaltig und durch eine freundliche Auswahl der Farben charakterisiert. Die Einzelgebilde des Blattwerks wechseln in einem manchmal ins Bräunliche gehenden Violettrosa, Hellgelb (bräunlich), Gold-minium und Hellblau. Nur auf den ersten Blättern (1—6) fehlt das Gelb und tritt statt seiner ein mattes gläsernes Grün in den Akkord ein. Es ist zu beachten, dass eine gleichmässige friesartige Reihung des Blattwerks nur in den schmalen inneren Rahmungen vorkommt. Der letzte äusserste Rahmen, der Gesamtrahmen des ganzen, der eine breitere Fläche dem Ornamente bot, ist nun aber nicht wie im Sakramentar Heinrichs II. und im Codex aureus durch entsprechend grössere Blattformen ausgefüllt, sondern durch ein lebendiges Ineinanderschieben und Aneinanderreihen mehrerer einzelner in verschiedener Richtung liegender kleiner Blattkörper. Eigenartig finden wir nur, dass an dieser Stelle oft ein gleichmässig gebildeter, in gerader, horizontaler oder vertikaler Linie laufender Mittelgang herausgehoben wird durch ineinander gesteckte schildartige, herz- oder hufeisenförmige Gebilde, die in goldener, breit eingezeichneter Kontur die sich regelmässig wiederholenden Blattformen umschliessen (Bl. 1 b, 2, 3 b, 4, 59 b, 60). Ich glaube, dass dieses Motiv der herzförmigen Umrahmung ornamentaler Gebilde aus der Goldschmiedekunst übernommen ist, wo wir es als Fassung von Glasflüssen, Emails besonders bei byzantinisch beeinflussten Arbeiten finden und sogar auch bei einem in St. Emmeram vorliegenden Werke, dem Einband des Codex aureus, nachweisen können.*)

*) S. o. p. 92, Anm.

**) [illegible], pl. 236.

*) Vergl. Gg. Humann, Ein Schwert mit byzantinischen Ornamenten a. a. O., p. 9, Anm. 2. Wir finden dieses Motiv ferner z. B. am Reliquienschrein des Mindener Domes, am Egbertschrein in Trier, am Einband des Epternacensis in Gotha.

Stellen der Zeichnung verwandt, und zwar stets in sehr feiner, dünner, glänzender Linie. Aber in ihm ist nicht die gesamte Zeichnung des Gesichts gegeben, sondern nur die hochstehenden, kurzen Augenbrauen, das ähnlich bewegte Oberlid, die diesem nahe gestellte Pupille, das untere Ende der Nase (Nasenspitze und -Flügel) und die Linie des Lippenschlusses. Das helle, matte, olivartige Grün tritt besonders scharf unter den Augenbrauen, sowie als Zeichnung der Unterlider und unter der Lippenlinie hervor; auch ist in ihm regelmässig die Falte gegeben, die vom Nasenflügel zum Mundwinkel führt. Als Kontur von Kinn und Wange ist es jedoch nur verwandt, wo diese nicht gegen den Goldgrund stossen, in welchem Falle an seiner Statt die schwarze Einzeichnung tritt. Das Rot finden wir in feinem dünnen, vertriebenen Auftrag, sodass es durch die Transparenz auf dem gelbbraunen Grunde orange-fleischfarben wirkt, wenig hervortretend auf den Wangen, kräftiger am Munde und oft zwischen den Brauen und dem Oberlid. Gelegentlich verdichtet sich das Rot zu einer festen Linie und tritt so zumal als Zeichnung des Nasenrückens hervor, — besonders scharf bei Köpfen in Halbprofil. Diese Linie setzt oben scharf an die eine Augenbraue an und ist streng geradlinig, ohne allen Schwung. Ihr ist eine zweite zugefügt, oft in derselben roten, oft in grüner oder weisser Farbe, die streng parallel zu jener läuft und wie diese hart an die Augenbraue ansetzt und so die Zeichnung der Nase vollendet. Dieses Verfahren wirkt bei Köpfen im Halbprofil ganz günstig, während in der Vorderansicht durch den relativ weiten Abstand der beiden Linien des Nasenrückens dieser ausserodentlich breit und bei der Kürze der Linien zugleich sehr kurz wirkt. Der Mund ist streng, unbewegt und fest geschlossen, die Mundwinkel stets herabgezogen ( ). In der Zeichnung der Augen ist das starke Emporziehen der Brauen und das weite Auseinanderstehen der kurzen Lider charakteristisch, wodurch besonders durch das koloristische Zurücktreten des in Grün gegebenen Unterlides gegen das scharf in schwarzer Linie eingetragene Oberlid oft der Eindruck des Aufgerissenen entsteht, zumal wenn die Pupille, wie gewöhnlich, in einfachster Weise als kleiner, stechender, schwarzer Punkt gegeben ist, der starr aus dem weissen Auftrag des Augensternes hervortritt. Ganz eigenartig ist es nun, dass auf einigen Blättern, im Bilde des Gekreuzigten, des heiligen Erhard und des Marcus dem Auge eine sorgfältigere, kompliziertere Ausführung zu teil wird, indem die Pupille nicht als Punkt, sondern durch einen schwarz eingezeichneten, vom Oberlid überschnittenen Kreis gegeben wird, der gelblich oder grau ausgefüllt ist und in seiner Mitte einen feinen leuchtenden, schwarzen Punkt aufnimmt. Wie einfach ist dieses Verfahren! Und doch hat der Künstler dadurch etwas erreicht, was in der ganzen Kunst dieser Zeit kaum je uns begegnet, einen wirklichen Gefühlsausdruck, — nicht in der Gebärde, sondern im Gesichte selbst, im Blicke. Und zwar im Blicke allein, denn wir erkennen, dass von einer individuellen Nüancierung der Köpfe oder gar von einer Erregung und Bewegung der Gesichtsmuskulatur auch hier noch keine Rede ist. Wir staunen, wie sehr allein durch das Auge, durch seinen in die Weite schweifenden, sinnigen, ruhevollen Blick die Gestalt des heiligen Erhard Leben und Seele gewinnt, um wieviel eindringlicher als die übrigen Evangelisten-Bilder aus demselben Grunde das Bild des Marcus zu uns spricht und wie gar im Auge des Gekreuzigten und der zu ihm aufblickenden Vita ein Gefühlsausdruck der Hingabe, der Hoffnung, der Vertrauensseligkeit erreicht wird, wie er in der mittelalterlichen Kunst für lange Zeit unerreicht blieb und hier überhaupt vielleicht zum ersten Male empfunden wird. Dass man angesichts dieser Thatsache dieses bedeutende Kunstwerk als Arbeit eines „Mönchskünstlers" gegenüber den Arbeiten der „Künstlermönche" jener westdeutschen Schule, deren Stärke doch nur in der Verarbeitung von Werken einer längst vergangenen Kunstepoche beruht, herabsetzen konnte, war ungerecht und unhistorisch. —

Die Fleischfarbe der Hände und Füsse ist in derselben Weise gegeben wie im Gesicht. Die Nägel sind selten, die Gelenke fast nie eingetragen, und besonders bei ruhiger, offener Haltung wirken die Finger ganz ungegliedert, wie dünne Stöcke. Dagegen ist im Handteller sowohl die Verdickung der Fingerwurzeln durch stärkeres Hervortreten des bräunlichen Inkarnattones aus der brechenden weissen Übermalung beobachtet, als auch, wie im Kreuzigungsbilde, des Sakramentars und den älteren Handschriften, die Gliederung des Handtellers durch Einzeichnung einer Linie zur Markierung der Daumenwurzel und einer zweiten ihr entsprechenden unter dem kleinen Finger. Es ist technisch beachtenswert, dass Hände und Füsse fast niemals schwarz konturiert sind; nur tritt gegen den Rand hin die rötliche Vorzeichnung hervor, und in derselben Farbe ist auch die von uns eben angegebene Einzeichnung der Nägel, Gelenke und anderen hervortretenden Linien gegeben. Nur in der Gestalt des Mors sind Hände und Füsse schwarz konturiert und im Marienbilde die Ansatzpunkte der Finger und Zehen zwischen den Gelenken durch scharf eingetragene, feine schwarze Punkte markiert, — ein Verfahren, das sich in der Vögeschen Schule ausserordentlicher Beliebtheit erfreut.

Die malerische Behandlung des Haares ist die übliche der Zeit. Die gesamte Fläche von Haar und Bart ist gleichmässig in einem Tone grundiert, — hellblau bei Greisen und bei einigen der allegorischen Frauenbildnisse, kräftig bräunlichgelb bei der Ecclesia, der Vita, dem Kleriker im Messbilde, strohgelb, schwärzlich gebrochen, bei den übrigen Figuren. Auffallend viele Abstufungen des blonden Haares, deren genaue wirkliche Präzisierung gar nicht möglich ist, beobachten wir in den kleinfigurigen Eckbildern. Dagegen fehlt in den Hauptdarstellungen vor allem das in den meisten anderen Schulen, besonders in Westdeutschland, so beliebte und hauptsächlich angewandte Rotbraun, welches hier nur in jenen kleinen Darstellungen

verwandt wird. Die Zeichnung ist regelmässig in schwarzen Linien auf dem farbigen Grunde eingetragen, in weissen nur auf dem hellblauen Grunde des Greisenhaares. Ebenso ist scharf die Linie des Scheitels und des Ansatzes der Haarfläche zur Stirn und Schläfe hin betont, während eine Aussenkontur zum Bildgrunde hin fehlt. Eine weitere Gliederung der Haarmasse ist durch Einzeichnung feiner parallel liegender Striche in Längs- oder Querrichtung gegeben. Die Haartracht selbst ist einfach und traditionell, wenn nicht wie im Bilde des Mors eine besondere Charakteristik erstrebt war. Es ist entweder in der Mitte gescheitelt und von dort nach der Seite gekämmt oder es wird ein breiter Mittelstreif herausgehoben und ohne Scheitelung in die Stirn gekämmt. Die so beliebten Stirnlockchen bei gescheiteltem Haar sind nicht verwandt.

Betrachten wir die Gestaltenbildung in ihrem allgemeinen Charakter, so haben wir zunächst die grosse Selbständigkeit des Künstlers zu betonen. Und dies ist besonders bemerkenswert, da der Künstler des Sakramentars Heinrichs II. durch seinen in dieser Zeit ja ganz unerhörten Anschluss an byzantinische Vorbilder ein Ideal der Figurenbildung aufgestellt hatte, das durch seine formale Sicherheit und Gewandtheit ausserordentlich anziehend sein musste. Aber kein Berührungspunkt lässt sich hier finden, und wir müssen die Geltung zweier so grundverschiedener Strömungen an einem Ort als beachtenswert für die Beurteilung des mittelalterlichen Kunstlebens schon jetzt betonen, ohne jedoch der Meinung zu sein, dass diese Verschiedenheit etwa durch eine Lokalisierung der einen Strömung auf St. Emmeram, der anderen auf Niedermünster irgendwie hinreichend erklärt werden könnte.

Die Gegensätzlichkeit der beiden Richtungen, die wir somit nebeneinander in Regensburg wirksam sehen, zeigt sich sofort in aller Schärfe, wenn wir den Quellen der Kunst der beiden Meister, die diese Richtungen uns vertreten, nachgehen: Die Formensprache des Meisters des Sakramentars kann nur aus dem engsten Anschluss an byzantinische Arbeiten erklärt werden. Auf den Meister des Uta-Codex muss dagegen an Stelle dieser östlichen Kunst die Malerei der grossen südwestdeutschen Schulen einen massgebenden, stilbildenden Einfluss gewonnen haben. Und zwar ist es jene seit der Ottonenzeit blühende, neuantikische Richtung und speziell die aus dieser sich loslösende Gruppe, die Vöge behandelt hat, deren Kunst unserem Regensburger Meister bekannt geworden und von ihm verarbeitet sein muss. Freilich in den Hauptdarstellungen können wir von diesem Einfluss nur wenig spüren; dagegen in den beigefügten kleinen evangelischen Szenen, die ja auch ihrem Inhalte nach einen Anschluss an Vorbilder leichter ermöglichten als jene, finden wir die Art der Gestaltenbildung jener in Trier wurzelnden Schule äusserst verwandt.*) Schon das hier mehr brandig werdende, kräftiger braune Inkarnat, die grossen Köpfe mit dem starken Untergesicht, mit dem eigentümlichen Blick der starr, aber scharf sehenden Augen, der gradlinigen, kurzen, breiten eckig abbrechenden Nase, dem hart eingeschnittenen, breiten, Mund mit den meist herabgezogenen Mundwinkeln, — in der Gesamthaltung das Vorschieben des Kopfes, die lebhafte Gestikulation der grossen Hände, die befangene Haltlosigkeit und Eckigkeit der stark bewegten Extremitäten, — das erinnert alles gerade speziell an diese westdeutsche Schule, die Vöge behandelt hat, und zwar mehr an frühe gute Arbeiten der Schule als an späte. In dieser Beziehung findet wohl auch der mannigfache Wechsel der Haarfarbe, das Verwenden des rotbraunen Haares, der schmucklosen schlichten antikischen Gewänder, die wir gerade hier im Unterschied zu den grossfigurigen Hauptbildern bemerken, ihre Erklärung.

Wir müssen, um nicht missverstanden zu werden, an dieser Stelle einen kurzen Exkurs über den Charakter und die Lokalisierung dieser Schule einflechten.

Nachdem Vöge seine in seinem Werke niedergelegte Vermutung, die Schule sei auf Köln zu lokalisieren, zurückgenommen hat, ist an anderm Orte von ihm Trier als ihre Heimat wahrscheinlich gemacht worden,*) eine Behauptung, die noch durch eine ganze Reihe weiterer Schlüsse gestützt werden kann. Es wäre nun aber durchaus falsch, aus den stilistischen Beobachtungen, die wir an unserem Codex machten, eine direkte Beziehung von Regensburg zu Trier zu konstatieren. Es ist vielmehr im Missgriff gewesen, wenn Vöge in dem Streben, diese Schule als geschlossene Einheit hinzustellen, die Frage nach einem einheitlichen Entstehungslokal ihrer sämtlichen Erzeugnisse so sehr in den Vordergrund rückte. Wir können nur sagen, dass diese Schule in der Trierer Gegend wurzelt, und zwar, dass sie dort gemeinsam wurzelt mit den Werken der sogenannten Reichenauer Schule: dem Codex Egberti und der verwandten Berliner Handschrift, und der sogenannten Echternacher Schule: dem Epternacensis in Gotha, dem Heinrichsevangeliar in Bremen, dem Brüsseler Codex, dem Codex aureus des Escurial, den Pariser Handschriften etc. Denn alle diese Arbeiten können wir nicht anders als aus dem Boden einer Richtung hervorgegangen bezeichnen. Für die Reichenauer Schule hat das Vöge beinahe selbst konstatiert, indem er genötigt ist, von einem „durchkreuzend" eindringenden Einfluss des Codex Egberti auf seine Schule zu sprechen, den er von ihrem vielleicht ältesten Hauptwerk an eingehend nachweist. Hätte nun Vöge die Vergleichung der dort genannten Hauptwerke der Echternacher Schule mit den Arbeiten seiner Schule in gleicher Weise durchgeführt, wie er das mit dem Reichenauer Codex Egberti gethan, so hätte er für diese Schule das gleiche und noch mehr konstatieren müssen als für jene, indem in Handschriften dieser Schule, z. B. im Epternacensis in Gotha, öfters Hände auftreten, die stilistisch und technisch Vöges Schule ganz nahe stehen, im Evangeliar der Ste. Chapelle einige Blätter einem

*) Vgl. hierzu Dr. [illegible] Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen 1898 Heft III.

*) W. Vöge, Repertorium für Kunstwissenschaft XIX. 1896, p. 128 f.

Meister der Vögeschen Schule selbst angehören*) und die Bremer Handschrift in der Mehrzahl ihrer Bilder sogar genaue Kopien des Codex Egberti giebt! Dürfen wir angesichts dieser Thatsachen in Wahrheit von einer Durchkreuzung dreier selbständiger Schulen sprechen? Von einer Durchkreuzung, die, wie sich herausgestellt, bei der Heranziehung weiteren, den Schulen zugehörigen Materiales, sich immer mehr kompliziert und nüanciert, indem sie bald das Ikonographische, bald das Technische, bald das Stilistische ergreift? Dürfen wir das, wo wir sehen, dass diese „Schulen" im Grunde genommen einen und denselben Stil repräsentieren, eine Thatsache, die Vöge in dem Streben die Einzelmerkmale seiner Schule herauszuarbeiten gar nicht betont hat, — dass sie alle drei den gleichen Bildtypus, die gleiche Gestaltenbildung, die gleiche Typik, die gleichen Bewegungsmotive, die gleichen ikonographischen Merkmale, die gleiche Art der Raumbehandlung und Bildform zeigen? Dinge, die sie so deutlich aus der übrigen Kunst der Zeit herausheben? Müssen wir sie da nicht vielmehr als Erzeugnisse einer Schule betrachten und die Abweichungen als Eigentümlichkeiten der einzelnen Meister und Ateliers bezeichnen? Wir sehen weiter, dass Echternach selbst für die erste Zeit der Schulthätigkeit gar nicht schwerwiegend in Betracht kommt, indem die Entstehung der ältesten Handschrift dieser engeren Richtung für Echternach gar nicht gesichert ist und wir nur wissen, dass diese Handschrift frühzeitig dorthin kam. Wir können weiterhin für dieses in nächster Nähe von Trier gelegene Kloster keinerlei vorhergehende selbständige Kunstthätigkeit nachweisen, aus der sich die in dem Epternacensis und seinen Genossen niedergelegte Kunst, die sich dagegen so vollkommen in den Kreis gesicherter Trierer (und Reichenauer) Erzeugnisse einreiht, ableiten könnte,**) und sehen schliesslich, dass der zwar sicher in Reichenau geschriebene Codex Egberti unmittelbar für Egbert von Trier, entweder als Geschenk oder auf Bestellung desselben entstanden ist, und dass die einzige ihm stilistisch und technisch unmittelbar anzureihende Handschrift in Berlin,***) deren Entdeckung wiederum eines der Verdienste Vöges ist, ebenfalls direkt für Trier geschrieben sein muss, indem der liturgische Charakter des Buches so eigentlich für Trier eingerichtet ist, dass wir bei unbefangener Betrachtung und dem Fehlen jeglichen Hinweises auf eine Dedikation seine Entstehung in Trier ohne weiteres annehmen würden. Stellen wir all das mit der Thatsache der Gemeinsamkeit des stilistischen Wesens und der lebhaftesten künstlerischen Durchkreuzung der Einzeldenkmäler zusammen, so können wir den Schluss auf die Einheitlichkeit der Schule gar nicht umgehen. Und zwar scheint es, dass wir die Wurzeln dieser Schule nach Trier verlegen müssen und nicht nach Reichenau, obgleich der Codex Egberti das älteste Denkmal und die immer nur gebende, niemals nehmende Kraft der Schule ist.

Wir haben nur die Wahl, entweder die in der Trierer Gegend herrschende Kunst, den dort am Ausgang des X. Jahrhunderts entstehenden und sich mächtig bethätigenden „neuen Stil" mit den Codex Egberti aus der Reichenau abzuleiten, oder diesen selbst in den Kreis Trierer Kunstbestrebungen zu ziehen, als das erste und einflussreichste Erzeugnis dieser neuen bedeutenden Trierer Kunstrichtung. Man hat sich stets zu dem ersten entschlossen und kam dadurch in die Zwangslage, ein System von durcheinander gehenden Durchkreuzungen aufzustellen, die, wenn wir uns in die Thätigkeit der Schule hineinversetzen, nur mühselig, gewaltsam und nie ganz erschöpfend an den Denkmälern durchgeführt werden können. Und man musste hierzu kommen und, wenn man die Frage wirklich erschöpfend lösen wollte, wie Vöge, musste man noch weiter gehen und das einzelne Denkmal als Zeuge lebendiger künstlerischer Bethätigung schliesslich überhaupt leugnen, es ableiten aus einem toten, im Schosse der Schule gehegten Vorbildermaterial. Sofort aber werden diese Konstruktionen und Abstraktionen entbehrlich und es entsteht statt ihrer ein lebensvolles, organisches Bild künstlerischer Entwickelung, Tradition und Verzweigung, dem sich ungezwungen jedes Denkmal der Schule in seiner lebendigen Individualität einreiht, wenn wir jene grosse, westdeutsche Schule als einheitlich und eine erkennen, und wie es Stil und Kunstcharakter erheischt, den Codex Egberti an ihre Spitze stellen. Man that dies nicht, weil man weiss, dass dieses Kunstwerk nachweislich das Werk zweier Reichenauer Mönche ist und weil man aus diesem Grunde sich genötigt glaubte, es als Repräsentant der Reichenauer Schule hinzustellen, ohne jedoch von dem Kunstcharakter dieser Schule etwas zu wissen und ohne die unmittelbare Zugehörigkeit zu Trier zu beachten. Aber aus derselben Quelle, aus der wir die Thatsache der Entstehung der Handschrift durch zwei Reichenauer Mönche erfahren, aus dem Dedikationsbilde der Handschrift, erfahren wir zugleich, dass Egbert von Trier der Empfänger derselben ist, dass die Handschrift für ihn geschrieben ist. Und diese Thatsache gestattet uns allerdings eine Interpretation, die gar nicht mehr nötigt, der Thatsache der stilistischen, künstlerischen Gemeinsamkeit der Handschrift mit Trierer Er-

Handschrift an. Dagegen weichen die übrigen Bilder des Codex, wie ich gegenüber Vöge Repert. a. a. O., p. 132 f.) betonen muss, in eigentlich stilistisch-technischer Beziehung von seiner Gruppe ebenso ab, wie von der Echternacher Gruppe im engeren Sinne (Braun, a. a. O., p. 41). Wir dürfen aber nicht Schule mit Atelier und Meister verwechseln!

**) Eher das Gegenteil! Man beachte das Echternacher Sakramentar: Paris, Bibl. Nat. Ms. Lat. 9433. Ich bemerke dagegen, dass wir den ausgeprägten Stil der Initialornamentik der speziellen Echternacher Gruppe auch in der Metzer Gegend verfolgen. S. Paris Bibl. Nat. Ms. Lat. 10501, 9390, 9393. Die Beziehung der letzteren zu Metz ergiebt — von dem Elfenbein auf dem Einband ganz abgesehen! — die völlige Übereinstimmung der Kanonesbögen und Zierseiten mit Metz Stadtbibl. Cod. 77, der durch den Comes (IV. non. Jul. und V. id. Jul. transl. S. Martini ferner Jnv. S. Stefani, Arnulf, Briccius, Dignus und Undo; die letzteren weisen speziell auf Loubles und Glandières) für diese Gegend gesichert ist.

***) Berlin, K. Bibl. Cod. theol. lat., fol. 34. S. Vöge in Repertor. f. Kunstw. XIX. p. 105.

zeugnissen aus dem Wege zu gehen. Denn wir wissen, dass Egbert selbst nicht nur ein Beschützer der Kunst, sondern selbständig ausübender Künstler war, dass er nicht nur der Begründer der Trierer Goldschmiedeschule, sondern dass auch das bedeutende Hervortreten der Trierer Buchmalerei von dem Eingreifen seiner Persönlichkeit nicht zu trennen ist. Sehen wir nun, dass die ganze „neue" Trierer Malerschule mit dem Codex Egberti steht und fällt, indem wir diese Schule uns ohne diesen überhaupt nicht denken können, sehen wir weiter, dass das Entstehen dieser Schule unabhängig von den Kunstbestrebungen des Trierer Kirchenhauptes gar nicht vorzustellen ist, müssen wir uns da nicht entschliessen, Egbert selbst einen hohen Anteil an der Entstehung des Codex Egberti einzuräumen, dass er nicht nur wie ein Nichtsahnender die Handschrift als Geschenk der Reichenau empfing, sondern, dass die Handschrift auf seine eigene Iniative, auf seine Bestellung gearbeitet und ihm überreicht wurde.

Fassen wir den Thatbestand so, so mussen wir die Entstehung des Codex Egberti als künstlerisches Verdienst Egberts hinstellen, und es erscheint uns damit zugleich die ganze hohe künstlerische Bedeutung der Trierer Schule in ihrem Anschluss an den Codex Egberti nicht mehr als auf einem zufälligen Besitzstand beruhend, sondern als hervorgegangen aus einem starken, eigentumlichen künstlerischen Willen. Denn das müssen wir bedenken, dass die Entstehung des Codex Egberti eine hohe künstlerische That war; denn nach unserer Auffassung ist er wie die ganze auf ihm beruhende Kunstschule nicht als Produkt einer einheimischen, ansässigen Tradition und Entwickelung aufzufassen,*) sondern erscheint als plötzliches Aufgreifen und Verarbeiten eines altchristlichen Bildstiles frühester Zeit. Den evangelischen Bilderzyklus des Codex Egberti selbst, das älteste, erste Erzeugnis dieser Richtung, glaube ich nicht anders, denn als fast unmittelbare Kopie einer altchristlichen Bilderhandschrift verstehen zu können. Ist der Beweis für diese Behauptung, da gerade eine illustrierte, altchristliche, abendländische Evangelien-Handschrift aus der frühesten Zeit nicht erhalten ist, in ganz exakter Vergleichung und gerade auf ikonographischem Wege nicht zu geben, so gewinnen wir ihn doch einerseits durch die stilistische Vergleichung mit Handschriften des IV. und V. Jahrhunderts anderen Inhalts, wie mit den Quedlinburger Italafragmenten in Berlin oder dem Virgil (3225) der Vatikana, anderseits durch die Betonung der ganz offensichtlichen Unterschiede des Bildcharakters, des Bilderkreises, der Ikonographie, der ganzen Art des Kunstinteresses gegenüber den so anders gearteten Erzeugnissen der eigenen Zeit in anderen Schulen. Gerade aber mit der Erkenntnis dieses eigentümlichen Charakters dieser westdeutschen Schule gewinnt der Einfluss einer einzelnen Persönlichkeit, der Einfluss ihres künstlerischen Willens und Geschmacks eine ausserordentliche Bedeutung. Diese ganze, nicht organisch aus der Tradition entwickelte Schule erscheint so geradezu mit dem Codex Egberti an der Spitze als das Werk Egberts.

Egberts thatkräftiger, künstlerischer Wille sah, wie wir, das inhaltlich und formal erstarrte, von dem aus der Karolingerzeit überkommenen Gut — es ist vor allem die Adagruppe, die hier immer noch wirkt! — mühsam zehrende Daniederliegen der Trierer Buchmalerei, und erkannte, dass neues Leben hier aufgehen könnte, indem er auf eine, wie wir aus der Betrachtung der vorhergehenden Kunst wissen, vergessene Quelle hinwies: Er stellte die inhaltlich reichen, künstlerisch freieren, altchristlichen Bildercyklen als unmittelbares Vorbild und zur Nachahmung hin. Das lehrt die unbefangene Betrachtung des Kunstcharakters der von ihm erweckten Schule im grossen wie im kleinen. Und diese künstlerische Thatsache erhält einen historisch kulturellen Hintergrund, wenn wir an die durch die ottonische Politik gegebene Verbindung des Reiches mit Italien denken. Wir dürfen uns da wohl eines Stephan von Novara erinnern,

*) Die auf karolingischer Tradition beruhende Kunstübung in Trier (wie auch in Alemannien) schliesst sich, soweit die erhaltenen Denkmäler Aufschluss geben, vor allem der Adagruppe an, und deren Nachwirkungen sind in der That noch in der Vögeschen Schule zu spüren. Aber dies betrifft gerade in dieser Gruppe nur einige Einzelheiten (S. o. p. 10, Anm. 2), während die Gesamtauffassung der menschlichen Gestalt nur einen Anschluss an die „Schule von Corbie" oder an gewisse Turonische Arbeiten (z. B. an die Meister der Hieronymusdarstellung, des psallierenden David oder des Dedikationsbildes in der Viviansbibel) erlauben konnte. Selbst wenn wir hier oft eine ganz überraschende Verwandtschaft finden, scheint es zu gewagt, eine direkte künstlerische Tradition von Arbeiten dieser Art bis zu denen des Egbertischen Kreises laufen zu lassen. Die Verwandtschaft muss wohl aus der Gemeinsamkeit der Vorbilder jener karolingischen Renaissanceschulen und dieser neu-antikischen Kunst der ottonisch-heinricischen Zeit erklärt werden. Dass noch am Ausgang des X. Jahrhunderts in Trier eine auf karolingischer Tradition beruhende Kunstthätigkeit bestand, kann abgesehen von den früher genannten Arbeiten (S. o. p. 5 f.) vielleicht auch das sicher aus S. Maximin stammende Lektionar, Paris, Bibl. Nat. Nouv. acq. lat. 1541 (Auktionskatalog Firmin Didot, 10.—14. Juni 1884, Nr. 4) beweisen. In diesem Denkmal spricht sich zweifellos am stärksten der Einfluss der Schule von Tours aus (Technik der Goldmalerei und Bildauffassung im Allgemeinen). Aber der Typus Christi und der Gewandstil zeigt auch hier wieder Beziehungen zur Adagruppe. Die Initialornamentik der Handschrift hat keinerlei Beziehung zur Vögeschen Gruppe, stimmt aber mit der der „Echternacher" Handchriften. Keine Frage kann auch darüber bestehen, dass in der Echternacher Gruppe viele Dekorationsmotive und vor allem die Gesamtkomposition des Evangelistenbildes (dies vor allem im Epternacensis in Gotha, im Eskurialensis — Photographie danke ich Haseloff —, in den Evangeliaren von Luxeuil und der Ste. Chapelle, weniger greifbar auch in Brüssel 9428, Bibl. Nat. 10438, [11961], 11962) auf die Adagruppe zurückgehen. Im Evangeliar der Ste. Chapelle ist sogar eine ganz erstaunliche stilistische Beeinflussung seitens der Adagruppe im Gewandstil, besonders der Bilder des Lucas und Johannes zu erkennen. S. auch Braun, a. a. O., p. 83. Auch die schonen Unzialschriften dieser Handschrift lassen das Studium eines solchen karolingischen Vorbildes erkennen. — Während der Drucklegung lernte ich noch einen weiteren Spätling der Adagruppe in Paris, Bibl. Nat. Ms. Lat. 10437 kennen, dessen nachträgliche Erwähnung mir gestattet sein mag, da die Handschrift wichtig ist, indem sie genau die Typen des Gerhocodex und des Münchener Evangelienbuches (S. o. p. 16, Anm. 3) wiedergiebt; die Kanones stimmen am meisten mit der Adahandschrift selbst und dem Gothaer Codex (p. 17, Anm. 18). Die Initialornamentik ist wiederum selbständig.

der, von Otto II. aus Pavia berufen, mit seiner Bibliothek nach Deutschland kam, oder an die Büchererwerbungen, die ein Othwin von Hildesheim in diesen Tagen auf den Römerzügen machte, an all die Schenkungen, Käufe und Diebstähle von italienischen Reliquien, unter denen sich manche ihres Alters wegen ehrwürdige Prachthandschrift befand. Die zeitgenössische Kunst Italiens konnte wenig bieten, aber wohl konnte man in Italien die Denkmäler altchristlicher Kunst in den Kirchen und Klöstern kennen lernen und gewiss auch erwerben.*) Egbert erkannte die hohe künstlerische, vorbildliche Kraft dieser Denkmäler und rief eine ihnen sich anschliessende Schule ins Leben. Zu dieser gehört die fruchtbare Gruppe, die Vöge behandelte, zu ihr gehört aber noch anderes. Dass aber die Reichenau und nicht Trier selbst das erste, nachher unmittelbar vorbildliche Erzeugnis dieser Richtung für Egbert lieferte, braucht uns in unseren Resultaten aus der Beobachtung der Kunstcharaktere nicht irre zu machen. Wir wissen, dass Reichenau am Ausgangspunkt der besuchtesten Strasse nach Italien lag, dass man auf den Römerzügen auf dem Hin- oder Rückweg in der Regel dort Halt machte, dass auch Egbert bei dieser Gelegenheit mit Otto dort sich aufhielt. Man hatte in Reichenau die engsten Beziehungen zu Italien, und keine deutsche Klosterbibliothek mag wohl so viele italienische Handschriften besessen haben, wie Reichenau. Vielleicht hat Egbert dort die altchristliche (alt-italienische) Bilderhandschrift liegen gesehen, deren Kopie für seine Zwecke von ihm bestellt, nun im Codex Egberti, natürlich mit starken Umbildungen der Kopisten, erhalten ist.**) Vielleicht hat er ein solches Original seines eigenen Besitzes nur dorthin zur Kopie gegeben, weil ihm gleich gewandte Künstler wie der Augienses Heribert und Keralt in Trier zur Zeit nicht zur Verfügung standen, vielleicht auch haben diese aus Reichenau stammenden Künstler in Trier selbst für Egbert gearbeitet. Jedenfalls wissen wir, dass die autochthone Kunst der Reichenau in dieser Zeit eine ganz andere Richtung aufweist, die mit der neu auftauchenden antikischen des Codex Egberti und seiner Verwandten nichts zu thun hat.***) Müssen wir da nicht ein Denkmal, das an diesem Orte entstand, das aber nicht die an diesem Orte gepflegte Kunstrichtung zeigt, sondern eine ihr grundverschiedene, — eine Richtung, die der Mann, für den die Handschrift selbst gearbeitet ist, in seiner Heimat, in Trier, in Aufnahme und zur Blüte brachte, der Initiative und dem künstlerischen Willen dieses Mannes zuschreiben? Zumal wir wissen, dass auch das ihm am allernächsten verwandte Denkmal, die Berliner Handschrift, unmittelbar für den Gebrauch der Trierer Kirche und wahrscheinlich in Trier selbst entstanden ist.

Freilich lässt sich gegen diese letzte Argumentation der Einwand erheben, dass wir von der Reichenauer Schule zu wenig wissen, um eine solche Behauptung aufzustellen, dass bei der Zerstörung und Zerstreuung der Denkmäler dieser Schule vielleicht manches ihr angehörige Denkmal einst bestand, das die Herrschaft dieser Richtung, die der Codex Egberti vertritt, für die Reichenau belegen könnte. Aber hierauf können wir mit einiger Wahrscheinlichkeit replizieren, dass uns von dieser, so von Grund aus umgestaltenden Richtung doch ein Zeugnis der von Reichenau beeinflussten Nachbarschulen hätte erhalten sein müssen. Aber nichts derartiges lässt sich nachweisen; im Gegenteil für St. Gallen, dessen geistige Entwickelung so eng parallel zu der Reichenau verläuft und die wir in ziemlicher Kontinuität verfolgen können, dürfen wir mit Sicherheit sagen, dass wir auch hier im XI. Jahrhundert eine künstlerische Richtung entstehen sehen, die jener „neuantikischen" Trierer Schule entspricht und sich aus ihr entwickelt haben muss. Aber sie tritt uns hier in einer bereits späten, modifizierten Umgestaltung entgegen, die von einer unmittelbaren Verwandschaft mit den ersten Hauptwerken dieser Richtung, wie sie der Codex Egberti vertritt, nicht reden lässt, sondern nur von einem zurückströmenden Einfluss der Formensprache, die sich erst allmählich im Laufe von Jahrzehnten unter dem Einfluss des Codex Egberti in Trier und anderen Orten dieser Richtung herausgebildet hatte.*) Dass wir aber berechtigt sind, die Buchmalerei St. Gallens, in der Annahme einer parallelen Entwickelung in beiden Klöstern, für die Bestimmung des künstlerischen Entwickelungsganges in Reichenau ergänzend herbeizuziehen, beweist die Thatsache,

*) S. o. p. 40 f. Auch für das umstrittene Prümer Antiphonar Bibl. Nat. Ms. lat. 9448 (Die Heimat in Prüm beweist ausser dem bekannten Eintrag auf Bl. 48 b auch der Hymnus in sollempnitate sanctorum quorum reliquiae Prumiae reconditae continentur: Bl. 78 b) ist altchristlicher Einfluss notwendig anzunehmen. Ich kann aber weder den Einfluss von Werken des bekannten Egbertischen Kunstkreises (Braun), noch eine Typenverwandschaft mit Echternach (Vöge) anerkennen. Vor den Abbildungen bei Labarte sei gewarnt! Die engste Verwandte der Handschrift ist die Vita S. Remacli in Bamberg, Cod. E. III. 1. (Aus Stavelot-Malmedy.)

**) Ich bemerke ausdrücklich, dass sich dies nur auf den evangelischen Zyklus, nicht auf die Evangelistenbilder bezieht!

***) Wir sprachen über diese Richtung bei unserer Betrachtung der Adagruppe. S. o. p. 5 f.

*) Zeugen dieser Richtung in St. Gallen sind die Handschriften der Stiftsbibliothek Nr. 340, 341 (338). Erschöpfend liesse sich der Reichenau-Frage nur durch eine gründlichste Untersuchung der Initialornamentik gerecht werden; denn in den zerstreuten Reichenauer Denkmälern (Karlsruhe, Wien, St. Paul, Cheltenham u. a.) ist fast nichts figürliches enthalten. Der Bildschmuck in Karlsruhe, Cod. Reichenau Pgm. LX ist so gering und roh, dass es ungerecht scheint, die Leistungsfähigkeit der Schule ohne weiteres hiernach zu bestimmen. Auch die Wandgemälde auf Oberzell können wegen ihrer schlechten Erhaltung und Übermalung nur schwer zur näheren stilistischen Vergleichung herangezogen werden, obgleich das Eine sicher ist, dass ihre Formensprache mit der des Codex Egberti nichts zu thun hat. Aber der gesamten neueren kunsthistorischen Litteratur ist eine Handschrift unbekannt geblieben, auf die Fr. X. Kraus in verdienstvollster Weise in den Kunstdenkmälern des Grossherzogtums Baden I, p. 355 f. hingewiesen hat. Es ist ein Evangelistar, das in der Pfarrkirche zu Mittelzell bewahrt wird. So weit ich aus Photographien, die ich durch Hofphotograph Wolf in Konstanz anfertigen liess, sehe, zeigt die geringe künstlerische Ausstattung des Codex (Darbringung im Tempel und Zierblatt) Beziehungen zur Vögeschen Schule. Jedenfalls aber lässt das eine Figurenbild auch dieser Handschrift die Abwesenheit jedes Verständnisses für die menschliche Figur vermissen, was im Zusammenhang mit der Karls-

dass auch die dieser neuen, antikischen Richtung vorhergehenden Werke der St. Gallener Schule denselben alten, absterbenden Stil, der auf die Adagruppe zurückgeht, zeigen, der uns in den Arbeiten der Reichenauer Gegend, im Solothurner Sakramentar, vor dem Eintreten der neuantikischen Kunst Egberts entgegentritt, genau so wie wir für das frühere X. Jahrhundert, wenn wir aus dem Petershausener Sakramentar in Heidelberg die Herrschaft der Adaschule in der Reichenau belegen können, eine Parallele in den Beziehungen des Evangelienbuches des Klosters Einsiedeln zu dieser Schule für das Nachbarkloster St. Gallen nachweisen können.*) Gerne geben wir zu, dass jede Vergrösserung des Materials, jeder neue Fund das Bild, das wir geben, verändern kann; aber die kunstkritische Betrachtung des uns Erhaltenen und Bekannten lässt nur so eine Lösung gewinnen, wenn wir den Vernichtungskampf, den vor dem Jahre 1000 die neu-antikische Richtung Egberts gegen die in Trier und in Alemannien herrschende Geltung der auf der Adagruppe beruhenden Tradition, in verschiedenen aber zu einer Schule verbundenen Meistern und Werkstätten unternimmt, als Thatsache anerkennen. In dieser massgebenden Hinsicht haben wir einen tiefen Einschnitt zwischen der karolingischen und ottonischen Malerei in Deutschland zu machen.

Es ist nicht zu verwundern, dass diese in Trier wurzelnde Schule, die eine künstlerische Auffassung zur Geltung brachte, die inhaltlich und formal ihrer Zeit von Grund aus Neues, vor allem eine mehr naturalistische Verbindung der Gestalten mit einem luftigen Raume, ein gesteigertes dramatisches Leben und eine Erweiterung des Bilderkreises brachte, nicht auf ihre erste Heimat, auf Trier beschränkt blieb, sondern sich frühzeitig weit verbreitete. Wir staunen geradezu, wenn wir sehen, dass nicht nur der allgemeine Charakter der Schule, sondern auch eine durch so bestimmte technische Eigentümlichkeiten charakterisierte, ganz sicher zunächst und hauptsächlich in Trier selbst wurzelnde Sonderschule, wie die Vöges, bald an den verschiedensten Orten zu verfolgen ist. Wir stehen hier vielleicht vor dem schwierigsten Problem der mittelalterlichen Kunst, vor der Frage nach der künstlerischen Produktionsweise. Vöge hat das wohl erkannt und es nicht versäumt, eine ganze Reihe von Handschriften als Erzeugnisse von Filialschulen hinzustellen. Aber der ganzen Methode seiner Arbeit entsprechend, ist er auf die Frage garnicht näher eingegangen und stellt nicht einmal Vermutungen über die Ausdehnung und das Geltungsbereich seiner Schule auf. Auch unsere Aufgabe wäre es nicht, hier mitzusprechen, wenn wir nicht die Frage zu entscheiden hätten, ob diese Kunst nicht auch in Bayern, speziell in Regensburg ihre Spuren hinterlassen hat. Und diese Frage müssen wir unbedingt bejahen.

Zunächst ist Vöge ein seiner Schule zugehöriges Denkmal entgangen, welches in Augsburg entstanden ist. Es ist ein Missale, welches jetzt in London Brit. Mus. Harl. 2908 liegt *) Die Entstehung der Handschrift in Augsburg ist durch das Kalendarium (4 Kal. Jul. Oudalrici ep. 8 Id. Dec. Ded. eccl. Scae Affrae) das, wie mir Haseloff, dem ich ausführliche Notizen und photographische Aufnahmen danke mitteilt, zum Texte von vornherein zugehört, gesichert. Wir finden nun in der Handschrift neben Bildern anderer Hand und Schulung auch solche (z. B. Geburt und Verkündigung an die Hirten Bl. 15 b), die unmittelbar unter dem Einfluss der Vögeschen Schule, allerdings in etwas verwilderter Technik, entstanden sind. Und gerade dieser Umstand, dass die Handschrift nicht eine ganz absolute Übereinstimmung mit den allerdings viel vollendeteren Werken der Zentralschule zeigt, ist uns wichtig; denn es folgt hieraus, dass die Schule in der Hauptstadt Schwabens wirklich ansässig wurde und Werke von relativer Selbstständigkeit erzeugen konnte. Die Beziehungen aber von Augsburg zu Bayern und zu Regensburg speziell liegen so auf der Hand, dass wir sie durch historische Belege nicht

ruher Handschrift gerade gegenüber Trier unser Urteil über die Reichenauer Schule dieser Zeit sehr ungünstig beeinflusst. Vielleicht kann eine Untersuchung des liturgischen Charakters die Frage nach dem Entstehungsort lösen. [Auf Beziehungen der Vögeschen Schule zu Alemannien weisen liturgische Merkmale, vor allem die Auszeichnung des Gallusfestes in Handschrift V, VIII und XVI. Auch in Handschrift XIII weist manches auf diese Gegend; für die Datierung dieser letzteren ist der Hymnus de S. Adalberto († 997) Bl. 96 b wichtig.]

*) S. o. p. 16, Anm. 7. Dass dieses Evangelienbuch in Maria-Einsiedeln ein Werk der St. Gallener Schule ist, ist zweifellos. Gegenüber der Beziehung zur Adagruppe, die wir hier betonten und die sich auf den allgemeinen Typus des Evangelistenbildes bezieht, sei zugleich bemerkt, dass auch in dieser Handschrift die Abhängigkeit der St. Gallener Miniatorenschule von turonischen Arbeiten deutlich zu erkennen ist: man vergleiche hierfür die Gesichtstypen und die ganze Technik der Goldmalerei. Eine Parallelerscheinung hierzu in Trier bietet das Lektionar von S. Maximin. S. o. p. 115, Anm.

*) Aus der Litteratur über die Handschrift, die übrigens bereits Waagen erwähnt hat, nenne ich Westwood, Facsimiles p. 127. Rohault de Fleury, La messe VI, pl. 444. — Das Bild der Herabkunft des heiligen Geistes steht, soweit ich aus Haseloffs Aufnahmen sehe, einer bestimmten bayrischen Provinzialschule nahe, die uns noch zu beschäftigen haben wird. — Es wäre sehr wünschenswert, die Denkmäler der Miniaturmalerei aus Augsburg vom X.—XII. Jahrh. zusammenzustellen, da diese grossenteils zerstreut sind und einen Einblick in ein Zentrum gestatten würden, wo — soviel ich sehe — die stärkste Durchkreuzung verschiedener Einflusse (Lothringen, Alemannien, Bayern) die künstlerische Arbeit bestimmte. Die Handschriften des Òdalricus peccator, deren bisher bekannt gewordene Exemplare irrtümlich meistens auf den Heiligen Ulrich von Augsburg bezogen wurden, haben kaum etwas mit Augsburg zu thun. Die gleiche, eigenhändige Subskription wie in den drei illustrierten Evangeliaren des Òdalricus (München, Clm. 23630, Cim. 53, London, Harl. 2970. Aschaffenburg, Cod. 20) findet sich in einer Handschrift der Münchener Universitätsbibl. Ms. IV, 179 (Ds propicius esto Òdalrico peccatori) und in anderem Wortlaut in einer zweiten Handschrift daselbst Ms. IV, 2 (Bl. 173: Òdalricus erat effector codicis huius, quantum namque valet patriae sua munera debet). Vielleicht ist dieser Òdalricus mit dem urkundlich bekannten Miniator dieses Namens in Benediktbeuern identisch. (1074. S. Mon. Boica VII, 92.) Andere Persönlichkeiten dieses Namens, die mit bayrischen Handschriften zusammenhängen, lernen wir aus Clm. 5253 (Chiemsee) 13097, 14352 (Regensburg), 23489 kennen.

ausdrücklich zu stützen brauchen. Aus Bayern selbst ist uns nun in der That ein ausserordentlich grosser Teil der zur Schule gehörigen Handschriften überkommen. Aber wir müssen von ihnen die Mehrzahl, die in Bamberg liegenden und aus dem Bamberger Domschatz in die Münchener Staatsbibliothek gekommenen Handschriften, beiseite lassen; denn Bamberger Provenienz beweist für die Entstehung in Bayern nichts, da die Gründung des Bistums mit der Entstehungszeit der Handschriften zusammenfällt oder ihr nachfolgt, und die geographische Nähe oder Entfernung bei der Ausstattung des jungen Bistums keine Rolle spielte. Von einer weiteren der Schule zugehörigen Handschrift, die jetzt in Bayern liegt, Clm. 23338 c. p. 68 (Z. Z. 338, Vöge-Handschrift VII, p. 142) unbekannter Provenienz glaube ich aus liturgischen Gründen die Entstehung in Trier nachweisen zu können.*) Dagegen hat für eine andere reich ausgestattete in Bayern liegende Handschrift der Schule Vöge selbst auf die technische Verwandtschaft mit Erzeugnissen der bayrischen Buchmalerei vor der Mitte des XI. Jahrhunderts hingewiesen. Und in der That ist die Handschrift, die sich jetzt im Besitze der Fürsten Wallerstein-Öttingen in Maihingen befindet (Nr. I. 2, IV^{0} 11, Vöge-Handschrift XV, p. 149) nicht nur für Niederaltach bestimmt (1037), sondern geradezu als Erzeugnis eines Meisters einer verbreiteten bayrischen Klosterschule der Zeit anzusehen. Der Künstler, der den Bildschmuck der Handschrift fertigte, hat entweder Vorlagen der Vögeschen Schule kopiert oder sich dem Stil dieser Schule soweit angeschlossen, dass er, ohne gewisse technische Merkmale zu verleugnen, in ihrem Geiste arbeitete.**) Nichts sicheres können wir dagegen über die Entstehung der letzten auf bayrischem Boden ruhenden Handschrift, die Vöge erwähnt (Nürnberg Stadtbibl. Ms. Centur IV, 4, Vöge-Handschrift IX.) ermitteln. Aber dieser Handschrift schliesst sich nun innerhalb des uns bekannt gewordenen Materials am allerengsten ein aus Heilsbronn stammendes Evangelienbuch der Universitätsbibliothek in Erlangen (Cod. 467) an, das von Vöge übersehen, zum engsten Kreise seiner Schule gehört.*) Und mit ihm stimmt nun in vielen Punkten eine Handschrift überein, auf die Ebner zuerst hingewiesen hat, die wiederum ein unmittelbares Erzeugnis der Vögeschen Schule ist, und in Regensburg selbst entweder entstanden oder an anderem Orte nach einem von dort übersandten Formular für Regensburg gearbeitet sein muss.**) Die Handschrift ist ein Sakramentar und liegt in der Universitätsbibliothek zu Bologna als Cod. 1084; da Hinweise über die Art, wie die Handschrift nach Bologna kam, fehlen, sei daran erinnert, dass ein anderes bilderreiches Denkmal der Schule in der Bibliotheca Queriniana zu Brescia (Vöge-Handschrift XIV, p. 148) im XIV. Jahrhundert in dem Besitz der Lamberti war, die seit dem XIII. Jahrh. bereits in Bologna ansässig waren. Den Beweis der Regensburger Heimat des Bologneser Sakramentars gewinnen wir aus seinem liturgischen Charakter, und zwar erhalten wir nicht nur aus der *Oratio in natale Sci. Emmerami* die Beziehung auf Regensburg, sondern durch die *Missa pro eiuncta congregatione S. Mariae ac familia eius* ganz speziell den Hinweis auf ein Regensburger Frauenkloster. Ebner denkt dabei an Obermünster, aber es ist zu betonen, dass Niedermünster durchaus ebenso möglich ist, da uns die Kongregation nicht nur unter dem Patronat des heiligen Erhard, sondern auch unter dem der Maria begegnet. Diese Thatsache ist nun von höchster Bedeutung; denn wir sehen daraus, dass es falsch wäre, nach Trier zu gehen, um die gewisse künstlerische Verwandtschaft, die die Formensprache der evangelischen Szenen des Utacodex mit denen der Vögeschen Schule zeigt, zu erklären. Wir dürfen vielmehr nur sagen, dass in Regensburg, wie in anderen bayrischen Klöstern Denkmäler dieser Schule vorhanden und wohl auch Kräfte, die in ihr ihre Schulung erhalten hatten, thätig waren und dass dadurch eine Beziehung der einheimischen Richtung zu dieser Schule bestand, die diesen allgemeinen Einfluss leicht üben konnte. Denn wir sehen ja, dass es sich nur um eine Beeinflussung allgemeiner Art, die sich im Farbengeschmack, in der Gestaltenbildung, in der Typik und der Kompositionsweise zeigt, handelt. Von einer unmittelbaren Übereinstimmung der Technik ist keine Rede, und auch eine ikonographische Beeinflussung ist nicht anzunehmen.

*) Vgl. [illegible] d. Bl. 139 d. h. Zeitschr. [illegible] Bd. Bl. 138 f. [illegible] Perikope [illegible] ohne [illegible] besitzt, d. h. ohne Angabe des Festes, zu dem sie gehört. Die Perikope steht nun zwischen denen der beiden Heiligenfeste Decoll. s. Joh. bap. und nat. s. Mariae, muss sich also auf ein am Bestimmungsort der Handschrift ausgezeichnetes Fest beziehen, das zwischen diese beiden Feste, d. h. zwischen den 29. August und den 8. September fällt. Dieses Fest kann nach meiner Kenntnis des Kirchenkalenders der Zeit in den deutschen Diözesen, die für die Heimat der Handschrift in Betracht kommen, nur das Fest des Trierer Schutzheiligen Paulin, der 31. August, sein; denn an die Feste des heiligen Magnus (für Augsburg) oder des heiligen Aegidius (für Bamberg, Regensburg, Passau), die ebenfalls in diese Tage fallen, zu denken, würde der liturgische Charakter der Handschrift im Übrigen nicht erlauben. — Zu der von Vöge genannten Litteratur ist übrigens Sighart, Geschichte [illegible]

**) Dieser „bayrischen Provinzialschule", auf die wir am Ende des nächsten Kapitels näher einzugehen haben, und deren Charakter uns bereits in dem Pfingstbild der Augsburger Handschrift Harl. 2908 (S. o. p. 117, Anm.) entgegentrat, teilen wir eine bedeutende Vermittlerrolle zwischen der südwestdeutschen (Trierer) und der autochthon-bayrischen Malerei zu.

*) S. Ebner a. a. O., p. 7. Die Handschrift ist nicht vollständig; der Text beginnt erst mit Math. II, 14. Die künstlerische Ausstattung der Handschrift beschränkt sich in ihrem jetzigen Zustand nur noch auf die allerdings sehr schönen Zierseiten zu Lucas und Johannes und auf einige treffliche Initialen im Text. Aus dem am Schlusse befindlichen Comes erwähne ich, dass 25 Sonntage nach Pfingsten durchgezählt sind und dass am 1. November Cäsarius und nicht Allerheiligen gefeiert wird. Lokalheilige fehlen; vielleicht ist 28. Juni: translatio Leonis pont. bemerkenswert.

**) S. Ebner a. a. O., p. 6 ff., wo auch zwei Abbildungen gegeben sind. — Für die Beziehungen der Schule zu Italien — ein interessantes Thema, das trotz der Vögeschen Anregung noch nicht berührt ist — ist eine weitere, Vöge selbst unbekannt gebliebene Handschrift in Oxford (Bodl. Ms. 19408. Ms. lith. 319) wichtig, die aus Aquileja stammt. Die Kenntnis dieses Denkmals, das zu den bedeutendsten und frühesten Leistungen der Schule gehört, danke ich wiederum Haseloff.

Im stärksten Gegensatz zu jener weitverbreiteten, in Südwestdeutschland wurzelnden Richtung steht der Gewandstil unserer Handschrift. Von einer wirklichen, abtönenden, rundenden Modellierung, die jene Schule auszeichnet, ist hier keine Rede. Die Falten werden in einem bestimmten Tone ziemlich dick und breit, pastos, undurchsichtig, hart aufgetragen, ohne alle Übergänge und farbige Nüancierung. Ein schwacher Anflug plastischer Bildung wird höchstens dadurch erreicht, dass die Falten in grösserer oder geringerer Dichtigkeit nebeneinander aufgetragen werden. Besonders gegen die Mitte der Gewandflächen hin beobachten wir das und finden hier auch, dass die Faltenlagen sich allmählich zu geschlossenen Flächen verdichten, aus denen dann der Lokalton als Faltenlinie ausgespart wird, sodass er hier garnicht mehr als solcher wirkt, sondern als Schattenfalte, während der Ton der ursprünglichen Lichtfältelung zum Lokalton wird. Es wirkt das alles wie durch die Schablone aufgetragen. In der Führung der Faltenlinien bemerken wir wenig Abwechslung. Es sind recht schematische Lagen langer, durchgehender, unbewegter Linien mit der ausgesprochenen Tendenz zu Parallelbildungen. Auch die farbige Ausführung des Faltensystems ist eine sehr gleichartige, primitive In der Regel sind die Falten in weisser Farbe auf den Lokalton gesetzt, allerdings nicht in reinem, ungebrochenem Weiss, sondern etwas mit dem Lokalton versetzt, aber nie unter sich eine farbige Abstufung erfahrend. Als Lokalton ist in den Gewändern besonders gerne helles Blau, Rosa, Violett, Grün und Gelb verwandt, stets in hellen, zarten Tönen. Von kräftigen Farben findet sich häufig nur Karminrot. In eigentlich farbigem Auftrag — nicht in Weiss — sind die Falten nur selten gegeben; wir finden Braungelb auf Schwarz, Hellgelb auf Karminrot (Mors), und ausserdem in dem ausnahmsweisen Falle, wo die Fältelung nicht in einem — zum Lokalton — helleren, sondern dunkleren Tone gegeben ist, Grün auf Grauweiss (Untergewand Mariä). Selten nur sind auch in dieses gleichmässige System aufhellender Falten einige Faltenzüge in dunklerer Farbe als Schattenfalten eingesetzt, wie tintenbraune Falten in das hellviolette, weiss gefältelte Gewand der Uta, rotviolette in das hellgelbe, sonst ebenso behandelte Ärmelgewand der Brustbilder zu Seiten der Hand Gottes. Selbst die Hervorhebung der tiefsten Hauptfaltenzüge durch schwarze Zeichnung kommt nur selten vor; wir finden sie in der Regel nur auf sehr hellen, blauen, grünen oder violetten Gewändern und stets in feinster Ausführung, sodass ihre dünnen intensiven Linien im Gegensatz stehen zu dem eigentlichen, grossspurigen, stumpfen Faltensystem der übrigen Gewandmodellierung. Sehr selten auch nur werden die Gewandränder in solch einer schwarzen Linie konturiert und niemals dort, wo die Gewandlinie als Körperkontur gegen den Bildgrund steht, sondern nur, wo in der That ein wirklicher Randsaum vorliegt. Niemals finden wir vor allem die Einzeichnung einer weissen, neben der schwarzen Saumkante einherlaufenden Linie, die gerade in der Vögeschen Schule so beliebt ist und den einzelnen Gewandpartien ein so scharfes, klares, reinliches Gepräge giebt.

Der Gewandstil ist, wie sich schon aus der Beschreibung ergiebt, ein wesentlich anderer, als der der Vögeschen Schule und ihrer Verwandten. Bei ihr finden wir, dass der Lokalton in den Gewändern stets in viel höherem Grade als solcher zur Geltung kommt, indem die Modellierung durch einen nur allmählich sich konzentrierenden, allmählich pastoser, weniger transparent werdenden Auftrag mit Weiss oder anderen Tönen sich vollzieht, — also durch eine allmähliche Aufhellung zu schliessich rein weissen Lichtern. Und selbst, wenn zumal in kleinfigurigen Darstellungen ein solcher Übergang fehlt, sind doch die einzelnen Lichtlinien nicht so hart und unvermittelt, wie im Utacodex aufgesetzt, sondern sie werden durch eine feinere Art ihres Auftrages zum Grundtone hin verflüchtigt. Die ganze feine, lebhafte, dabei sparsame Art der Gewandmodellierung lässt hier immer an dünne, linnige Stoffe denken, während in unserer Handschrift überhaupt kein bestimmter stofflicher Charakter erreicht wird, und die Gewänder mehr wie durch das Faltensystem ornamentierte Flächen, als wie modellierte Stoffe aussehen Im Utacodex sind die Farbenwerte immer gleich, und ein Wechsel im plastischen Eindruck wird nur durch die räumlichen Intervalle der aufgetragenen Linien erreicht, während er in jener südwestdeutschen Schule in den Abstufungen der Valeurs liegt. Aus diesem Grunde kommt es in unserer Handschrift auch nie zu jenen blanken, rein weissen, höchsten Lichtern, die dort eine so grosse Rolle spielen, sondern alles spielt sich gleichmässig ab in einem System von eigentlich nur zwei einander scharf gegenüberstehenden Werten: Lokalton und Faltenton.

Das Verfahren der Gewandmodellierung, wie es hier vorliegt, ist in seiner technischen Grundform dem der älteren Regensburger Richtung und selbst dem des Sakramentars Heinrichs II. durchaus zu vergleichen.*) Der Hauptunterschied gegenüber der älteren Richtung ist nur der, dass die Gegensätze von Grundton und Faltenton mehr ausgeglättet sind, als dort; aber im Kreuzigungsbilde des Sakramentars ist der Eindruck bereits ein fast gleichartiger. Gegenüber den übrigen bildlichen Darstellungen des Sakramentars liegt der wesentliche Unterschied darin, dass bei diesen in der Nachahmung des byzantinischen Gewandstiles die Falten in kurze, lebendig bewegte, lebhaft umbrechende Züge aufgelöst werden, während im Utacodex ein ruhiger, gleichmässiger Verlauf zu beobachten ist. Aber die technische Ausführung dieses Prinzipes ist der Gewandbehandlung in unserer Handschrift sehr ähnlich, und die Tradition der Schule lässt sich hierin in den

*) Der [illegible] Stil der Trierer Schule steht das technische Verfahren der Gewandmodellierung einer älteren Trierer Arbeit, dem von Edm. Braun a. a. O. publizierten Sakramentar der Universitätsbibliothek zu Freiburg i. B. Ganz auffällig ist vor allem aber die Verwandtschaft mit den Arbeiten der Kölner Schule (Stuttgart, k. Bibl. Cod. bibl., fol. 21. Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 817. Darmstadt, Cod. 1640. Berlin, Kupferstichkab. Handschrift 147).

beiden, sonst so verschiedenen Arbeiten wohl erkennen. Hier wie dort werden die Falten in stumpfen, breiten, hart aufgelegten, nicht im Tonwerte, sondern nur in der Linienführung bewegten Systemen aufgetragen und geben somit keine eigentliche koloristische Belebung und Bewegung der Grundfläche, sondern stehen als Linie und Farbe in einem ästhetischen Gegensatze zu ihr. Sie sind wie ein Muster auf eine Fläche aufgesetzt. Der wesentliche Unterschied der künstlerischen Wirkung der Gewandung im Utacodex gegenüber den älteren Werken der Schule liegt in dem abweichenden Farbengeschmack, in der ausgesprochenen Bevorzugung heller, freundlicher, klarer Grundtöne. Und gerade dieser Umschwung der Farbenempfindung muss durch die Berührung mit jener westdeutschen Schule erklärt werden. Der Utacodex ist nicht der einzige Zeuge dieses Umschwunges, der für die Entwicklung der bayrischen Malerei von grösster Bedeutung wurde: Jene mit der Persönlichkeit des Abtes Ellinger zusammenhängenden Arbeiten, die wir öfters schon vergleichsweise heranzogen, bieten hierin eine vollkommene Parallelerscheinung zu unserem Codex. Hier wie dort ist von westdeutschem Einfluss zu sprechen, und vielleicht sind es gerade diese Arbeiten der „Provinzialschule", die die Vermittlerrolle zwischen diesen beiden wichtigsten deutschen Malschulen der Zeit gespielt haben.

Über die Trachten selbst ist wenig zu bemerken. Bei Männern und Frauen herrscht die neutrale antikische Tracht vor, und wo die profane Zeittracht eintritt, wie bei dem Krämer und den Hirten, bietet sie nichts auffallendes. Auch die merkwürdigen Wadenstrümpfe des Mors, die die Füsse selbst ganz frei lassen, sind wohl aus einer zeitgenössischen Tracht zu erklären. Sehr zu beachten ist aber die Neigung, die an sich einfachen ungemusterten Gewänder an den Rändern und vor allem um den Hals herum, wie mit einem Kragen, durch goldene Besatzstreifen zu zieren. Wir finden sie bei männlichen und weiblichen Gestalten, und wo sie einen grösseren Raum gewinnen, werden sie durch eingezeichnete Ringel noch belebt. Diese Neigung, die in dieser Zeit noch vereinzelt steht, wird im XII. und XIII. Jahrhundert besonders in Süddeutschland sehr allgemein.

Für die Geschichte der geistlichen Tracht wäre besonders das reiche Ornat des heiligen Erhard wichtig; aber ich bin doch zweifelhaft, ob wir es in allem einzelnen als wirklich zuverlässiges Abbild seiner Zeit und nicht in manchem als Phantasieschöpfung zu betrachten haben. Der Heilige trägt ein langes, weites, hellblaues, hemdartiges Untergewand, mit engen bis zu der Handwurzel reichenden Ärmeln (Alba). Darauf liegt ein kürzeres, engeres, bis zu den Waden reichendes Mittelgewand hellgelber Farbe (Dalmatica) mit sehr weiten kurzen, vom Ellbogen herabhängenden Ärmeln, mit roten, ausgefransten, schmalen Clavi, an den Rändern mit einem Ornamentband (Goldmuster auf Purpur) geziert. Unter diesem werden vier auf der Alba aufliegende, ungezierte schmale Goldstreifen (Stola) sichtbar, die fast bis zu den Knöcheln herabhängen. Auf der Dalmatica liegt der etwas kürzere, vorn mit einem spitzen Ende herabfallende purpurne Überwurf (Casula), auf welchem schliesslich das reiche, goldene, von breiten Kreisscheiben durchbrochene Pallium aufliegt.*) Über dem linken Unterarme liegt die Manipel, ein einfaches, schmales, herabfallendes Goldband. Die Füsse stecken in schwarzen Strümpfen mit niedrigen, ausgeschnittenen Goldschuhen. Am eigenartigsten ist, dass der Heilige, wie stets in der Zeit, noch keine Mitra trägt, sondern statt ihrer, ausser dem Nimbus, ein um den Kopf gewickeltes hellblaues Tuch. Es ist doch sehr unwahrscheinlich, dass der Künstler diesen sehr merkwürdigen Kopfputz erfunden haben sollte, sondern gewiss hat er uns in ihm den Vorläufer der Mitra überliefert. — Sehr einfach ist die Tracht des assistierenden Diakons. Er trägt schwarze Schuhe, eine einfache, blauweisse Albe, wie Erhard, und darüber als letztes Stück den gelben, goldbesetzten Überwurf, der fast bis zu den Knöcheln reicht, aber die gleichen kurzen, weiten, herabhängenden Ärmel zeigt, wie die Dalmatica Erhards. Auf dem linken Unterarm liegt wieder die Manipel.

Da eine eingehende ikonographische Untersuchung nicht unsere Absicht ist, seien zum Schluss nur einige allgemeine Bemerkungen hierüber gemacht. Vor allem ist zu beachten, dass die Ikonographie ebenso wie die Gestaltenbildung, Gewandung und Technik keinerlei unmittelbare Beziehung zu Byzanz zeigt. Wenn wir allerdings in dem Madonnenbrustbild einen rein byzantinischen Typus finden, so war dieser doch durch zahllose byzantinische Elfenbeinskulpturen im Abendlande so verbreitet,**) dass diese Ausnahme nicht schwer ins Gewicht fällt. Von den übrigen Darstellungen ist eigentlich nur noch die kleine Verklärung Christi mit byzantinischen Darstellungen verwandt; aber diese Szene gehört eben zu denen, in denen von vornherein byzantinische und abendländische Kunst wenig auseinander gingen und findet sich im wesentlichen übereinstimmend in zahlreichen gleichzeitigen und älteren abendländischen Darstellungen. Immerhin ist zu betonen, dass diese Darstellung in der abendländischen Kunst nie so beliebt war, wie im Osten und dass in der Aufnahme der seltenen Szene eine Beziehung zu Byzanz vielleicht nicht ausgeschlossen ist. Im übrigen tragen die Darstellungen durchaus abendländisches Gepräge. Aber wie die Bilder in ihrer gesamten Anlage selbständige Schöpfungen sind, so sind auch die einzelnen evangelischen Szenen nicht streng in eine ikonographische Entwicklung einzureihen, da das ikonographische Schema bei der hier vorliegenden, fast nur beiläufigen Zufügung der Darstellungen, bei ihrer Beschränkung auf einen kleinen

*) S. o. p. 98.

**) Die Beispiele sind zahllos! Ich nenne derartige Tafeln im Münsterschatz zu Aachen, in der städt. Kunstsammlung zu Bamberg (Nr. 4), in der k. Bibliothek daselbst (Cod. A. II, 52), in der Universitätsbibliothek zu Erlangen (einst auf Cod. 141), in der Stadtbibliothek zu Leipzig (Cod. CXC), im British Museum (Graeven Ser. I, Nr. 56), in der Bibliothèque Nationale (Ms. lat. 817, 10514) u. a. m.

untergeordneten Raum, mannigfaltige Umgestaltungen erfahren musste. So beobachten wir teils ein Beschränken auf das allernotwendigste der Szene, teils, wenn es die Ausfüllung verschiedener Felder galt, die Teilung einer ursprünglich einen Darstellung in zwei (z. B. Verkündigung der Hirten und Engelsglorie Bl. 59b). Es ist vor allem zu betonen, dass der eigentümlich ideelle Gehalt der Darstellungen den Künstler zur Aufnahme von Szenen veranlasste, die in dieser Zeit überhaupt noch nicht zum ständigen Bilderkreis gehören und für die eine jedenfalls doch recht weitgehende eigene Erfindungskraft des Künslers anzunehmen ist, so z. B. der Stammbaum Christi,*) die Schöpfungsdarstellung und die evangelischen Szenen der Predigt Johannes des Täufers und des Salbenkaufes beim Krämer. Dasselbe gibt auch für die sehr seltene Darstellung, von der wir jedoch sehen werden, dass sie für den evangelischen Bilderkreis der Regensburger Schule übernommen wurde, für die Illustration zu dem Exiit edictum a Caesare Wie selbständig der Künstler erfinden und komponieren konnte, beweisen ja z. B. die Darstellungen des Districtionis rigor und jene genrehafte Unterrichtsszene im Erhardbilde, die doch kaum nach einer Vorlage kopiert sind. Von ikonographischen Einzelheiten bemerke ich nur noch, dass es zweifelhaft ist, ob in der Darstellung des Gekreuzigten, als bekleidet, wirklich ein Einfluss der süd-westdeutschen, antikisierenden Richtung zu sehen ist. Denn wir finden den bekleideten Cruzifixus z. B. auch in einer älteren, allerdings allemannisch beeinflussten bayrischen Arbeit, dem Freisinger Sakramentar des Bischof Abraham.**) Eine ikonographische Eigentümlichkeit von höchster Bedeutung ist es aber, dass sowohl der Gekreuzigte als auch Maria mit goldenen Kronen geschmückt erscheinen, — eine Kunstvorstellung, die wiederum unseren Künstler mit Anschauungen verbindet, die erst beinahe nach zwei Jahrhunderten unter dem Erstarken mystischen Denkens allgemein werden. In diesem Sinne ist auch die Einfügung des vom Kreuzstamm ausschlagenden Schösslings zu betrachten, der hier durch seine deutliche Funktion als Ausdruck der Lebenskraft für die Geschichte des „Lebensbaumes" von hoher Bedeutung ist.

All diese Dinge sind ebenso wenig wie der inhaltliche Charakter der Gesamtdarstellungen als Produkt einer laufenden ikonographischen Entwickelung anzusehen, sondern als ein sporadisches Erzeugnis, welches unter höchster Anspannung der Kräfte eine Fülle von Empfindungen und Gedanken zum Ausdruck brachte, die als Gegenstand künstlerischer Darstellung jetzt noch vereinzelt stehen und erst in späterer Zeit allgemein werden. Dass diese Vorstellungen in der kirchlichen Dichtung und theologischen Litteratur früher auftreten als in der künstlerischen Darstellung, haben wir betont, indem wir auf die enge Verbindung der Darstellungen mit beigegebenen Texten hinwiesen, und wir dürfen die ganze hier gegebene Kunst in ihrer Gesamtheit unbedenklich als von der Litteratur abhängig bezeichnen. Demgegenüber ist zu beachten, dass der eigentlich ikonographische Typus der Einzeldarstellungen sehr wenige Umbildungen durch den litterarischen Einfluss erfahren hat. Wir dürfen hierfür die Zufügung der aufgehenden Sonne zur Darstellung des Grabesengels im Anschluss an den Text valde mane .... orto jam sole und die Erweiterung des Trauergestus des sol und der luna im Kreuzigungsbilde zu einem Verdecken ihrer Gestirne (obscurare) anführen.

Zum Schluss versuchen wir noch der Frage näherzutreten, wo, in welchem Kloster Regensburgs die Handschrift entstanden ist. Wir wissen, dass sie für Niedermünster geschrieben ist und dass die Äbtissin Uta die Handschrift der Maria als der obersten Heiligen der Stiftung darbringt. Wir dürfen sie daher mit Recht als die Urheberin des Werkes ansehen. Aber ihr Anteil an dem Werke ist ohne weiteres nicht zu bestimmen. War sie nur die Bestellerin, die Auftraggeberin? Hat sie den Plan des Ganzen entworfen? Hat sie an die Ausführung selbst mit Hand angelegt? Das eine ist sicher, dass ihr, selbst wenn sie auch nur die Bestellerin der Handschrift im äusserlichsten Sinne des Wortes wäre, bei dem ganz eigenartigen, neuen und vereinzelt stehenden Charakter des Werkes ein künstlerisches Verdienst zuzuerkennen ist. Wahrscheinlich wird sie aber auch einen direkten, thätigen Anteil an dem Entwurfe, an dem Plane genommen haben. Kennen wir sie doch als eine Frau von hoher geistiger Bedeutung, die eng mit den geistigen Bestrebungen der Stadt verwachsen und gerade zu deren Durchführung nach Niedermünster berufen war. Auch das ist sicher, dass die Fülle von theologischem und weltlichem Wissen — ich erinnere an die musiktheoretischen Exemplifikationen —, von poetischer Begabung und künstlerischem Können in einer Person kaum zu suchen ist, sondern dass allein schon die Anlage des Ganzen als wohldurchdachtes Werk einer Reihe bedeutender Einzelkräfte nur zu denken ist. Man wird sich wohl kaum des Rates und der Beihilfe der gelehrten Theologen, die in St. Emmeram jetzt als Schüler und Mönche lebten, enthalten haben. Wir erinnern nur an die drei Hauptvertreter dieser Schule, an Arnold, Othloh und Wilhelm, deren Blütezeit teils mit der Entstehungszeit der Handschrift zusammenfällt, teils ihr bald nachfolgt. Und gerade ein Werk wie dieses, mit seiner theologischen Tiefsinnigkeit muss der streng religiösen, zur Askese geneigten Geistesart der Genannten, wie wir sie aus ihren Schriften kennen lernen, von Herzen entsprochen haben, und wir dürfen das Werk geradezu als

*) Die Thatsache, dass die ältesten Darstellungen der Vorfahren Christi in der Miniaturmalerei stets dem Bilde des Evangelisten Mathäus zugefügt sind, kann den Beweis, den Vöge (Die Anfänge des monumentalen Stiles etc., p. 73 f) aus den Denkmälern der französischen Portalskulptur und Corblet (Etude iconographique sur l'arbre de Jesse) aus litterarischen Quellen geführt haben, dass diese Darstellungen sich an den Text bei Mathäus (I, 1 ff) und nicht bei Lucas (c. III, 23 ff.) anschliessen, stützen und erklären. Ältere Beispiele: Boulogne sur Mer. Ms. 11. Bibl. Nat. Ms. Lat. 11961. S. o. p. 39. Anm.

das künstlerische Produkt jener hohen, strengen Schule betrachten, die in diesen Tagen in St. Emmeram blühte. Die Ausführung selbst kann ebenso in St. Emmeram wie in Niedermünster stattgefunden haben. Dass in den Frauenklöstern eifrig geschrieben wurde, wissen wir, und wenn die Beispiele von Malerinnen in den Klosterstuben auch ziemlich selten sind, so könnte doch gerade hier ein solcher Fall vorliegen. Gerade das bekannteste Beispiel weiblicher Buchmalerei, der Hortus deliciarum der Herrat von Landsperg aus dem Ausgang des XII. Jahrhunderts, zeigt in seiner so eigenartigen Geistesart grosse Verwandtschaft mit unserer Handschrift. Und dies ist gewiss nicht Zufall, wenn wir bedenken, dass unter den ersten Persönlichkeiten der neuen deutschen Mystik zwei Frauen Elisabeth von Schönau und Hildegard von Bingen so bedeutend hervorragen. Und auch das Eindringen musikalischer Wissenschaft in die bildliche Vorstellung ist wohl kaum Zufall und unser hierauf gegründeter Hinweis auf die Lehr- und Lernthätigkeit Wilhelms von Hiersan in St. Emmeram wohl nicht zu gewagt, wenn wir bedenken, dass das dritte geistesverwandte, monumentale Kunstwerk, das uns leider nur in der Beschreibung und den tituli erhalten ist, dessen Entstehung zwischen unseren Codex und den Hortus deliciarum fällt, der künstlerische Schmuck des Klosters St. Ulrich und Afra in Augsburg in seiner Konzeption (materias picturae fecit!) von einem bedeutenden Musiker des Mittelalters, von Udaskalk von Augsburg, dem Verfasser des registrum tonorum, herrührt. Die mystische Grundansicht, die den Darstellungen unserer Handschrift innewohnt und geradezu ihren Kern bildet, ist nicht zu verkennen. Nur müssen wir bedenken, dass wir am Anfang des XI. Jahrhunderts stehen und nicht die Schöpfungen höchster, von den Fesseln dogmatischen und reflexionsmässigen Denkens befreiter Phantasie zum Vergleich heran ziehen dürfen. Gerade den so krausen, abstrakten, unsinnlichen Darstellungen des Hortus deliciarum gegenüber, der gerne als Ausdruck mystischen Geistes hingestellt wird, erscheint unser Codex als ein viel reineres, aus stärkerer und einer in viel höherem Grade unmittelbaren künstlerischen Empfindung und Anschauung hervorgegangenes Kunstwerk. Wir dürfen sagen, es erscheinen hier mystische Empfindungen in scholastischer, reflexionsmässiger Form, in einer Gestalt, die die beiden Grundzüge mittelalterlichen Wesens zugleich zum Ausdruck bringt, — ein nur scheinbarer Widerspruch, wenn wir uns besinnen, dass erst mit der höchsten Entfaltung dieser beiden Grundanschauungen ihr scharfer Gegensatz zielbewusst sich herausstellte und erst dann hier die Kraft und Wahrheit des Gefühls, dort die unwahre Macht konstruierter Reflexionen zu einem durchgeführten Prinzip herausgebildet wurde.

III.

Ein Evangelienbuch des Kaisers Heinrich in der Vaticana.

(Cod. Vat. Ottob. Lat. 74.)

Mit dem Utaevangeliar ist eine Handschrift verwandt, die St. Beissel in die kunstgeschichtliche Litteratur eingeführt hat. Er giebt in seinem „Vatikanische Miniaturen" (Freiburg 1893, Taf. XVIII) die Abbildung eines Bildes in photographischer Reproduktion und hat auch p. 35 ff den stilistischen Zusammenhang mit dem Utaevangeliar richtig erkannt. Meine Kenntnis der Handschrift beruht nicht auf eigener Untersuchung des Originals, sondern auf den Ausführungen Beissels und den photographischen Aufnahmen, die ich aus dem Codex anfertigen liess.*)

Vor Beissels Publikation finde ich die Handschrift nur zweimal kurz erwähnt, im Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde XII (1874), p. 358 und bei Vöge, Malerschule p. 16, Anm.

Über den textlichen Charakter der Handschrift bin ich nicht in der Lage nähere Angaben zu machen, doch betone ich Beissel gegenüber, dass die liturgische Bezeichnung der Sonntage im comes nicht diejenige des Utacodex ist, indem dieser, wie wir sahen, die Sonntage nach Pfingsten (I—XXIV) durchzählt, während hier das ältere System befolgt ist:

dom VI post Pentecosten
„ „ „ nat. apostolorum
„ V „ „ S. Laurentii
„ VIII „ „ Cypriani
„ IV ante nat. dni.

Herr von der Gabelentz hatte die Güte, den Comes der Handschrift in die von uns im Anhang gegebene Perikopentabelle einzutragen; es ergiebt sich hieraus, dass derselbe eine ganz schlagende Übereinstimmung mit einem für Regensburg gesicherten Comes der Handschrift Clm. 14222 aufweist, sodass auch, abgesehen von der stilistischen Verwandtschaft mit dem Utacodex, an der Entstehung in Regensburg nicht zu zweifeln ist.**) Auch spricht bereits die Auszeichnung des Emmeramtages durch eigene Lektion hierfür.

Für die Geschichte der Handschrift entnehmen wir weiter aus ihrer künstlerischen Ausstattung selbst, dass sie für einen Kaiser Heinrich geschrieben ist. Wir finden nämlich auf der Rückseite von Bl. 193 vor dem Anfang des Johannesevangelium, also an der Stelle, wo wir das Bild des Evangelisten erwarten, das Bild eines thronenden Herrschers, durch Krone und Reichsapfel charakterisiert, durch eine Inschrift näher bezeichnet:

IMPERII SOLIO FULGET HEINRICUS AVITO
CAESAR ET AUGUSTUS TRABEALI MUNERE DIGNUS.

Der Kaiser ist bärtig und im besten Mannesalter dargestellt, und wenn auch diese Darstellung für Heinrich II. die typische ist, müssen wir doch gegenüber Beissel, der ohne weiteres diesen Herrscher annimmt, bemerken, dass Heinrich III. ebenfalls möglich ist. Nur insofern als wir thatsächlich finden, dass der Stil der Handschrift der Zeit Heinrichs II. besser entspricht, als der Heinrichs III., dürfen auch wir uns dieser Annahme anschliessen. Da das Bild dem Texte und den übrigen bildlichen Darstellungen der Handschrift gleichzeitig ist, ist die Handschrift somit auf die Zeit Heinrichs II. datiert und zwar auf die Regierungsjahre nach seiner Kaiserkrönung (1014).

Aus einem späteren Eintrag erfahren wir, dass die Handschrift um das Jahr 1500 in der Lütticher Diözese lag. Die Vermutung, die Beissel daraus zieht, dass die Handschrift vielleicht als Geschenk des Kaiser selbst, bei seinen Lebzeiten an das Servatiusstift in Maestricht kam, ist möglich. Aber das Vorkommen einiger Randglossen in beneventanischer Schrift des XI. Jahrhunderts, legt es nahe, dass die Handschrift bereits kurz nach ihrer Entstehung in Italien lag.*) Die näheren Umstände, wie die Handschrift aus Belgien in die Ottoboniana kam, scheinen nicht mehr zu ermitteln.

*) Für die Besorgung der Photographien bin ich Adolf Goldschmidt und [illegible] zu Dank verpflichtet.

**) S. Anhang III, Kolumne III.

Die Ausstattung der Handschrift ist die übliche der Evangelienhandschriften der Zeit. Jedem Evangelium sind zwei Blätter mit künstlerischem Schmuck vorausgeschickt, der auf der Rückseite des ersteren Blattes figürliche Darstellungen, auf der Vorderseite des zweiten den Anfang des betreffenden Evangeliums in Ligaturen, umgeben von prachtvollem ornamentalem Gewerke, zeigt. (S. Taf. XIX—XXI). Wir finden also dieselbe bedachte Verteilung wie im Utacodex, dass der aufgeschlagene Codex dem Auge jedesmal die zwei illuminierten Blätter als zusammengehörig darbietet. Auffallend ist nur, dass das Kaiserbild nicht, wie es bei Widmungsbildern die Regel ist, dem Texte und den textlichen Illustrationen vorausgeschickt ist, sondern im Texte steht und zwar an der Stelle, die dem Bilde des Evangelisten Johannes zukommt: das Bild des Kaisers hat also das Bild des Verfassers dieses Evangeliums verdrängt. Dieser merkwürdige Fall muss in besonderen Umständen seine Erklärung suchen, und ich kann es mir kaum anders denken, als dass die Handschrift, kurz ehe ihre künstlerische Ausstattung vollendet war, aus einem nicht vorhergesehenen Anlass ihre Bestimmung für den Kaiser nachträglich erhielt; sei es, dass dieser die Handschrift für eigene Zwecke, etwa um sie weiter zu vergeben, dringend brauchte, sei es, dass das Stift, in dem sie entstand, das Prachtwerk dem Kaiser aus einer bestimmten, nicht vorher berechneten Veranlassung als Geschenk darbringen wollte. Dem vollendeten Werke das Bild des Kaisers, wie es üblich ist, vorauszuschicken, war keine Zeit mehr; so verzichtete man auf die Ausführung des noch nicht begonnenen letzten Evangelisten und setzte an seiner Statt das Herrscherbildnis. Wollte man einwenden, dass man doch auch in diesem Falle das Kaiserbild auf einem besonderen Blatte hätte vorheften können, so ist zu entgegnen, dass dann die Einheitlichkeit der bildlichen Anlage zerstört und eine Lücke in der künstlerischen Ausstattung entstanden wäre, die störend gewirkt hätte.

Betrachten wir zunächst das allgemeine des bildlichen Typus, so erkennen wir sofort, dass wir dieselbe eigentümliche Bildform vor uns haben, die das Charakteristikum der Illustrationen des Utacodex ausmacht. Wir finden dasselbe dekorativ-ornamentale System ineinander geschobener Rahmenbildungen, die die Bildfläche in einzelne selbständige Flächen viereckiger oder kreisiger Grundform auflösen, welche die um die Hauptdarstellung im Mittelstück symmetrisch gruppierten Nebendarstellungen aufnehmen, und zwischen denen die Grundfläche mit Ornamenten belebt ist. Diese Übereinstimmung bedarf keiner näheren Ausführung, da der Vergleich der beiden vorliegenden Handschriften durch die Abbildungen sie augenscheinlich macht.

Eine den Gesamteindruck beeinflussende Abweichung liegt darin, dass in der vatikanischen Handschrift, der grösseren Einfachheit der Darstellungen entsprechend, das eigentliche Mittelstück mit der Hauptdarstellung — dem Bilde des Evangelisten — nicht in drei Einzelflächen aufgelöst ist, sondern uns als einheitlich entgegentritt, indem die Symboldarstellung unmittelbar in das Bild des Evangelisten hineinbezogen, die des Paradiesesflusses aber überhaupt weggefallen ist. Über die ornamentalen Einzelformen bemerke ich, dass sie hier auf Blatt- und Rankenwerk beschränkt sind; die phantastisch belebten Gewebe und die bunten Architekturen, die im Utacodex die Bordüren-Ornamentik gelegentlich durchsetzen, fehlen. Der Maeander tritt in beiden Handschriften gleichmässig hinter der Anwendung des Blattwerks zurück.

Scheiden wir zunächst seines abweichenden Inhalts wegen das Kaiserbild aus, so finden wir, dass die Bilder der drei Evangelisten Mathäus (Bl. 15b), Marcus (Bl. 83b), Lucas (Bl. 126b), wie im Utacodex nach einem einheitlichen Grundgedanken gearbeitet sind. Im Mittelpunkt der Darstellung steht das Bild des Evangelisten, der sitzend dargestellt ist, innerhalb derselben luftigen, spielerischen Architektur, wie im Utacodex, vor goldenem Hintergrund, wie alle Darstellungen in beiden Handschriften. Über ihm befindet sich sein Symbol, ohne jedoch, wie wir bereits bemerkten, durch eine besondere Umrahmung vom Evangelisten getrennt zu werden. Beide sind vielmehr vereinigt in ein einheitliches Bildfeld gestellt, welches bei Mathäus und Lucas eine elliptische, mandorlaförmige Form, wie wir sie im Utacodex im Kreuzigungsbilde finden, annimmt, bei Marcus die eines auf der Spitze stehenden Quadrates, vergleichbar dem Mathäus- und Lucas-Bilde der anderen Handschrift. Dürfen wir aus der Wiederholung der Anlage, die wir wie im Utacodex beim ersten und dritten Evangelisten einerseits, beim zweiten und vierten andrerseits, auch in unserer Handschrift bei den Bildern des Mathäus und Lucas beobachten, einen Schluss ziehen, so würde das uns fehlende des Johannes wieder nach dem Bildschema des Marcus zu rekonstruieren sein. Die Darstellung der Symbole wie der Gestalten der Evangelisten selbst weicht aber in unserer Handschrift von denen des Evangeliars aus Niedermünster beträchtlich ab.

Die Abweichungen in der Haltung der Evangelisten, die hier wie dort mit einem lang aufgerollten Schriftband beschäftigt sind, dürfen zwar nur als Varianten der anderen Handschrift betrachtet werden: der Lucas unserer Handschrift kommt z. B. im Bewegungsmotiv dem Mathäus des Utacodex sehr nahe; die Stellung der Füsse und des ganzen Unterkörpers, die in unserer Handschrift wenig Abwechslung zeigt, ist besonders mit der bei Mathäus und Lucas in der verwandten Handschrift zu vergleichen. Dagegen springt der geradezu gegensätzliche Charakter des Typus in beiden Handschriften sofort in die Augen.

Die Evangelisten des Utacodex sind mit einer Ausnahme Greise, — würdige Gestalten mit grauweissem Haar und starkem Vollbart, die einen eigenartigen selbständigen Typus, für den wir keine schlagenden Parallelen beizubringen wissen, aufweisen. In der Vaticana dagegen ist es allerdings auch gerade Marcus, der als Jüngling, bartlos, mit kurzem, starkem, braunlockigem Haar erscheint, aber Mathäus

und Lucas sind Männer mittleren Alters. Ihr Haar ist ebenfalls kurz geschnitten, der dunkle, schwache Backenbart, setzt krausenartig fast erst an der Kontur der Wangen an, während der Schnurrbart, an den Mundwinkeln beginnend, die eigentliche Oberlippe freilässt und scharf heruntergezogen wird. In diesen letzteren lebendigen volkstümlichen Köpfen, besonders in dem des Lucas, tritt uns nun ein Typus entgegen, der offenbar aus dem Leben übernommen, jetzt in einer grossen Gruppe bayrischer Evangelienhandschriften herrschend wird, die wir, nachdem wir bereits vorübergehend bei der Charakteristik des Porträts Heinrichs des Zänkers im Regelbuch von Niedermünster darauf hingewiesen haben, bald näher ins Auge fassen werden.*) Auch die Symbole weichen wesentlich von denen des Utacodex ab. Nur der homo stimmt in beiden Handschriften überein; doch fehlen auch diesem hier die Flügel, mit denen er dort gegenüber dem Löwen und Stiere ausgezeichnet ist. Diese Tiere zeigen nun hier eine ganz merkwürdige, fast groteske Ausgestaltung ihres genrehaften Wesens. Beide haben sich mit den Hinterbeinen auf die Architektur, unter der der Evangelist sitzt, in aufrechter Haltung hingestellt und blicken, den Oberkörper mit den Vorderbeinen über das Schriftband, wie über eine Brüstung gelehnt, in natürlicher Bildung aus dem Bilde heraus. Auch dieses kuriose Gebahren findet seine nächste Parallele in jener berührten bayrischen Handschriftengruppe.**) Es spricht hieraus derselbe Geist, der uns nun schliesslich in den Eckfeldern der Rahmen entgegentritt, deren Darstellungen die Bilder der Evangelisten vollenden. In diesen Eckfeldern, bei Mathäus und Lucas sind es Medaillons, bei Marcus (und dem Kaiserbild) sind es Vierecke (im Utacodex ist dieser Wechsel gerade umgekehrt), sehen wir das dargestellt, was wir in der anderen Handschrift nicht im Evangelistenbild selbst, sondern in den ihm folgenden Zierblatte fanden: die Harmonie des im Hauptbilde in seiner Individualität dargestellten Evangelisten mit den übrigen, — jenen Gedanken, der den Inhalt der Konkordanzen der Kanones ausmacht, und aus deren Illustration diese Darstellungen im Utacodex wie in unserer Handschrift entnommen sind. Für das Eindringen dieser Darstellungen in die Evangelistenbilder dieser Handschriften — ein Prozess, den wir sonst nicht wieder belegen können —, ist es als wichtig zu beachten, dass in beiden Handschriften die Kanones selbst fehlen, wie es uns ja bei dem liturgischen Charakter des Utacodex nicht wunders nehmen kann, während es bei unserer Handschrift, die einen vollständigen reinen Evangelientext giebt, geradezu auffällig ist. Die Ausführung dieser Harmonien stellt aber wiederum dem Utaevangeliar gegenüber eine selbständige Variante dar. Statt des betreffenden Evangelisten, tritt hier immer nur sein Symbol auf, zu dem sich der Reihe nach die Symbole der anderen gesellen, sodass, vom homo abgesehen, eine menschliche Darstellung fehlt und immer nur zwei Tiere, gewöhnlich unter einer gekuppelten Doppelarkade, dargestellt sind. Sie sind hier wie dort mit einem Schriftbande, als dem Texte des betreffenden Evangeliums, beschäftigt und in eifriger Lektüre oder Unterhaltung darüber begriffen. Es sei auch hierfür auf die oft ganz schlagenden Parallelen in den Kanonesbögen jener noch zu nennenden bayrischen Evangelienhandschriften hingewiesen. Eine andere Abweichung in der Darstellung dieser Harmonien gegenüber dem Utacodex beruht darin, dass man die Darstellung des Evangelisten, wie er die sua propria betrachtet, also allein mit dem eigenen Symbole dargestellt ist, weggelassen hat. Das findet darin seinen Grund, dass hier, wo diese Harmonien nicht auf einem besonderen Zierblatt, sondern auf dem Evangelistenbilde selbst zur Darstellung kamen, in dem dafür bestimmten Felde nichts wesentlich anderes als das im Mittelfelde selbst bereits Dargestellte hätte gegeben werden können. Statt dessen hat man nun in dem vierten, freien Felde, das hier jedesmal an die Stelle oben rechts, während das ihm entsprechende Bild des solus meditans im Utacodex meistens unten links steht, gebannt ist, eine Darstellung des Lammes gegeben. Es trägt ein offenes Schriftband, schreitet nach links und dreht den Kopf nach rückwärts Wie man zu dieser Darstellung kam, ist unschwer zu sagen: Das Lamm ist das Symbol für das, worin eben alle vier Evangelien im Wesen übereinstimmen, — dieselbe Beziehung auf den Grundinhalt des Evangeliums, aus der gewiss das Bild des Lammes als selbständige Darstellung so oft den Evangelienhandschriften vorausgeschickt wird.

Der grösseren Einfachheit des Inhalts der Bilder entsprechend sind hier die Einzeldarstellungen nicht in der Weise mit Beischriften versehen, wie im Udacodex. Nur die im Mittelbild dargestellte Beziehung des Evangelisten zu seinem Symbole wird durch einen Vers ausgeführt, der, wie in der anderen Handschrift, in goldenen Unzialbuchstaben neben dem äusseren Rahmen hingeführt wird. Die Art wie diese Beischriften stehen und vor allem die charakteristischen Buchstaben- und Ligaturformen derselben sind die gleichen wie im Utacodex, nur dass hier der grundierende Purpurstreif weggelassen ist. So lesen wir der Reihe nach:

MATHAEUS EX REGUM PRODUCIT STEMATE JESUM.*) PRIMUS ORDINE.
SCEMATE SERMONIS MARCUS GERIT ORA LEONIS. SECUNDUS ORDINE.
LUCAM VOTORUM FINGUNT SACRAMENTA IUVENCUM. TERTIUS ORDINE.

Vielleicht dürfen wir daraus, dass der Künstler es hier für überflüssig hielt, erklärende Beischriften den Bildern der Evangelienharmonien und des Lammes hinzuzusetzen,

*) S. o. p. 53.
**) S. bereits o. p. 100, Anm.

den Schluss ziehen, dass die Handschrift nach dem Utacodex entstanden ist, indem er jetzt bereits den Sinn der Darstellungen als geläufig betrachtete? Oder fehlte ihm blos die Neigung, alles so eingehend zu exemplifizieren, wie der Künstler der anderen Handschrift es liebte?

Auf der Seite, die den Evangelistenbildern folgt, ist jedesmal in einem reichen Zierblatt der Anfang des betreffenden Evangeliums gegeben. In einem dem Evangelistenbild genau entsprechenden Rahmen steht in einer grossen Ligatur das Anfangswort des Evangeliums (Mathäus, Bl. 66: *Liber;* Marcus, Bl. 84: *Initium;* Lucas, Bl. 127: *Quoniam;* Johannes, Bl. 194: *In principio*). Der Charakter dieser Ligaturinitialen ist, wie das ganze dekorative Gebilde, dem des Utacodex gleich. Nur die figürlichen Darstellungen der Evangelienharmonien, die wir in diesem fanden, fehlen hier, da sie, wie wir sahen, in das Evangelistenbild selbst aufgenommen sind. Die somit frei gewordenen Eckfelder sind statt dessen mit rosettenförmigen Blattbildungen ausgefüllt. Aber wir finden hier noch ein besonders charakteristisches Verfahren, welches im Utacodex nicht anzutreffen war, das uns wichtig ist, weil es eine spezielle Verbindung der Handschrift mit dem St. Emmeramer Sakramentar Heinrichs II. giebt.

Im Zierblatt zu Marcus und zu Johannes sind den in der Ligatur gegebenen Anfangsworten des Evangeliums noch die ihnen folgenden Worte *evangelii* und *erat verbum* (et verbum) *erat apud deum,* dort auf einer, hier auf zwei Zeilen über und unter dem Ligaturgeschlinge zugefügt. Die Art wie diese Worte auf einem hellen Grundstreif stehen, auf dem die einzelnen Buchstaben von Ranken durchzogen werden, ist die gleiche auf den Codex aureus zurückgehende des Sakramentars. Nur erscheinen hier die Buchstaben und Ranken in einer dem Künstler charakteristischen zeitgemässeren Form. Wir erinnern uns, dass wir ein weiteres auf derselben Tradition beruhendes Dekorationsmotiv, die Anwendung gesprenkelter, mamorierter Purpurgründe auch im Utacodex fanden; in der Vaticana kehrt dies im Bilde des Evangelisten Marcus in den Medaillons des eingeschobenen Rahmens wieder. Auch die Art, eine genau in den Raum komponierte, symmetrisch bewegte Ranke zur Ausfüllung der hier so vielfach entstehenden Zwickelflächen zu verwenden, ist die des Uta-Evangeliars und des Sakramentars und geht in all diesen Fällen auf die gleiche Quelle des Codex aureus zurück.

Die Zierblätter erhalten in der gleichen Weise wie die Evangelistenbilder eine Umschrift, die in Goldunzialen neben dem Rahmen herläuft:

INICIUM SANCTI EVANGELII SECUNDUM MATHAEUM GLORIA TIBI DOMINE.*)

INICIUM SANCTI EVANGELII SECUNDUM MARCUM GLORIA TIBI DOMINE.

INICIUM SANCTI EVANGELII SECUNDUM LUCAM GLORIA TIBI DOMINE.

INICIUM SANCTI EVANGELII SECUNDUM JOHANNEM GLORIA TIBI DOMINE.

Wir haben zum Schluss nur noch das Bild des Kaisers zu besprechen (Abbildung bei Beissel, Tafel XVIII), in welchem uns allein in der Handschrift eine jener komplizierten, inhaltsreichen Darstellungen gegeben ist, die ganz aus dem Geiste des Utaevangeliars entstanden ist. Den Mittelpunkt der Darstellung bildet ein Medaillon mit dem Bilde des Kaisers, unter welches von links und rechts, von oben und unten vier weitere, von jenem überschnittene Medaillons mit besonderen Darstellungen geschoben sind, die die Anlage des Bildes am meisten mit den Bildern der Hand Gottes und der Madonna im Utacodex vergleichen lassen. Der Kaiser selbst sitzt im Mittelmedaillon in derselben Architekturumgebung wie sonst die Evangelisten. Seine Haltung kommt der des Evangelisten Johannes im Utacodex am nächsten. Nur hält er statt des Schriftbandes in der Rechten den Reichsapfel mit aufgepflanztem Kreuz. Der Kaiser trägt ausser der Krone, deren Form keiner der mir aus zeitgenössischen Herrscherbildnissen bekannt gewordenen genau entspricht, ein hemdartiges weisses Untergewand, das bis zu den Knöcheln reicht und mit langen, engen Ärmeln versehen ist, darüber ein kürzeres „blaues" Obergewand mit kurzen weiten Ärmeln und Goldbesatz, schliesslich ein auf der rechten Schulter geheftetes „viclettes" (purpurnes) Manteltuch. Diese Tracht steht den Herrscherbildnissen der rheinischen Schulen nahe, während sie von der des Regensburger Sakramentars sehr verschieden ist. Doch sind die reichen goldenen Schuhe, die bis über die Knöchel reichen, auch für diese Handschrift charakteristisch und werden uns noch weiterhin in Regensburg begegnen. Sehr eigenartig ist es dagegen, dass der Kaiser eine lange, breite, goldene Stola trägt, und wie ich meine, ist auch hierin ein Ausdruck des theokratischen Regierungsideales der Zeit zu erblicken.

In dem Medaillon oberhalb der Darstellung sehen wir, wie bereits in der Handschrift des Kaisers Otto in Aachen, die Taube des heiligen Geistes aus einem Wolkengebilde auf Heinrich herabkommen und in der Medaillonfassung die Inschrift:

SPIRITUS ALME DEUS REGEM BENEDICITO CLEMENS.

In den Medaillons zu Seiten der Hauptdarstellung stehen die Brustbilder zweier Frauen, — jede mit einem unbeschriebenen, offenen Buche hohen Formates beschäftigt. Ihr Mantel zeigt, wie auch der des Evangelisten Mathäus, denselben charakteristischen Goldkragen, der uns im Utacodex auffiel. Beischriften erklären auch hier die Darstellung. Links steht im Rahmen:

CONSILIIS SACRIS APTA EST SAPIENTIA REGIS

*) Der merkwürdige Zusatz: gloria tibi dne ist uns bereits im Lucas-

rechts:

SUGGERIT HINC CAUTAM CAUSIS PRUDENTIA NORMAM.

Beiden Darstellungen sind der Sicherheit halber noch einmal am Rande des äusseren Rahmens in — nach griechischer Art — untereinanderstehenden Buchstaben die Worte sapientia (links) und prudentia (rechts) zugefügt.

Eine lebendige Darstellung sehen wir schliesslich im unteren Felde. Links kniet ein junger Mann mit nackten Beinen, nur mit einem Leibrock bekleidet; er wendet sich, die Hände flehend erhoben, zu dem rechts stehenden bartlosen, ähnlich gekleideten Mann, der bereit ist, ein Schwert zu zücken und zum Kaiser aufblickt, wie um dessen Befehl zu erwarten. Der Kniende, offenbar Angeschuldigte, hält in der linken Hand ein „rotes Band" (eine Fessel?!). Eine Beischrift erklärt auch hier den Sinn der Darstellung:

CAESARIS AD NUTUM DAMPNAT LEX IUSQUE TYRANNUM.

Es scheint mir die Frage nahe zu liegen, ob die Bezeichnung des Angeklagten als tyrannus nicht lieber anstatt eines bürgerlichen Rechtsstreites einen politischen Rechtsbruch annehmen lässt und ob damit nicht ein bestimmtes politisches Ereignis, die Niederwerfung eines aufständigen Grossen, als Veranlassung des Bildes und somit vielleicht der Bestimmung der ganzen Handschrift für den Kaiser zu suchen ist.

Die Grundfläche zwischen diesen Medaillondarstellungen und dem äusseren Rahmengerüst ist hier durch die gesprenkelte Marmorierung gegeben, deren charakteristische Bedeutung für unsere Schule wir öfters betonten.

In den Eckfeldern des Rahmens sehen wir schliesslich allegorische Gestalten, die aber hier nicht wie bei Uta als Brust bilder, sondern in ganzer Figur erscheinen, aus welchem Grunde die Bildfelder selbst nicht quadratisch, sondern hoch und schmal gegeben sind. In den beiden oberen Feldern und dem unteren links sehen wir drei Frauengestalten, als *Justitia*, *Pietas* und *Lex* bezeichnet. Die Pietas oben rechts hält die Hände vor der Brust, ohne Attribut, ganz wie der unicae pietatis affectus im Erhardbilde des Utacodex; links die Justitia hält eine Wage, ganz wie ihre Schwester in der verwandten Handschrift. Die Lex hält in der Rechten erhoben ein offenes Buch und weist mit der Linken auf die Bildszene; sie erinnert durchaus an den districtionis rigor des Erhardbildes Im letzten Felde, unten rechts, steht ein älterer bärtiger Mann in weltlicher Tracht, — ohne Attribut, als *Jus* bezeichnet. All diese vier allegorischen Gestalten werden zu einander und zum Hauptbilde in Beziehung gesetzt durch einen Vers, der in kleiner Goldminuskel unter dem Gesamtbilde steht:

discernant leges pietas justitia mites.

Bei dem einfachen Inhalt der Darstellung bedarf es keiner weiteren Ausführungen hierüber.

Es scheint zweifellos, dass das Bild von derselben Hand ausgeführt ist, wie die übrigen, wenn wir auch hier in den Köpfen nicht jenen charakteristischen Typus verfolgen, der uns in den Evangelistenbildern auffiel und der uns am häufigsten in der erwähnten, bald zu besprechenden bayrischen Schule begegnet. Vielmehr ist hier auch die Verwandtschaft der Typen zum Utaevangeliar eine engere. Der Kopf des Kaisers steht dem des Gekreuzigten der anderen Handschrift ausserordentlich nahe, und vor allem sind es die charakteristischen, starken Köpfe der Sapientia und Prudentia mit dem breiten Untergesicht, die z. B. denen der allegorischen Frauen links und rechts von der Hand Gottes im Utacodex so ganz verwandt sind Aber auch diese Typen zeigen eine enge Verwandtschaft mit den wenigen dort erhaltenen bartlosen Köpfen jener genannten bayrischen Klosterschule *)

Der wesentliche, stilistische Unterschied aber, den der Vergleich der beiden in ihren charakteristischen Merkmalen so ganz zusammengehörigen Handschriften, unserer vatikanischen Handschrift und des Utacodex, ergiebt, liegt in ihrem voneinander grundverschiedenen Gewandstil. Die stilistischen und technischen Merkmale der Gewandbehandlung des Utacodex haben wir ja eingehend erörtert. Als das Charakteristische haben wir erkannt, dass die Modellierung der Gewänder versucht, nicht erreicht wird durch einen harten, trockenen Auftrag eines Systems von Faltenlinien, die keinerlei farbige, sondern nur eine zeichnerische Abstufung und Bewegung der Gewandfläche bewirken. Wir sahen, dass hierin der grundsätzliche Gegensatz zu dem allmählich modellierenden, farbig brechenden Stile der grossen südwestdeutschen Schule liegt, obgleich wir in der Gestaltenbildung gerade dieser Handschrift Beziehungen zu jener Schule betonten, besonders in den kleinen figurenreichen Szenen, die auch das harte, „einheimische" Prinzip der Gewandbehandlung weniger durchgeführt zeigen, als die grossfigurigen Darstellungen der Mittelbilder. In unserer Handschrift, d. h. in der einzigen bekannt gewordenen, unmittelbaren Verwandten des Utacodex, finden wir nun merkwürdigerweise einen Gewandstil, der den grundsätzlichen Gegensatz zu dem dieses Evangeliars aus Niedermünster darstellt, der jenen harten, stumpfen, koloristisch leblosen Auftrag nicht kennt, sondern einen Stil, der eine allmähliche, abtönende Aufhellung erstrebt, der den Eindruck dünner, ausgeglätteter, sich rundender Stoffe erweckt, der in seinem allgemeinen Charakter und einigen Einzelheiten, wie der allerdings schwachen Neigung die Gewandsäume durch eine weisse Nebenlinie zu heben und vor allem durch die ruhig bewegte, nicht sich fortwährend eckig vor- und zurückschiebende Linie der frei hängenden Gewandränder, so sehr er sich von der des Utacodex entfernt, jener südwestdeutschen Richtung nahe kommt. Es begegnet uns also in dieser Handschrift ein in unserer Schule neues stilistisches Prinzip der Gewandmodellierung,

*) Es ist besonders der Kopf des homo im Mathaeusbild von Cim. 18005, c. p. 31 zu vergleichen.

und da wir weiter sehen werden, dass dieses in Regensburg noch weitere Spuren hinterlässt, können wir sein Auftreten nur auf einen nachhaltigen Einfluss jener ihr im Grunde so wesensverschiedenen südwestdeutschen Schule in Verbindung bringen, deren Macht, Bedeutung und Beziehungen zu Bayern selbst wir ja kennen gelernt haben. Und zwar steht hierin unsere Handschrift nicht allein, sondern wir sehen, dass jetzt in Bayern eine Schule entsteht, die diesen gleichen von Südwestdeutschland übernommenen Gewandstil zeigt:*) Dieselbe Schule, deren Beziehungen zu unserer vatikanischen Handschrift wir schon öfters betonten. Wir werden sehen, dass diese Schule zunächst in Tegernsee und Niederaltach wurzelt und eng mit der Persönlichkeit des durch seine merkwürdigen Schicksale interessanten Abtes Ellinger verbunden ist, dass sie dann aber in einen recht handwerksmässigen Betrieb übergeht, dessen individualitätslose Erzeugnisse wir in den verschiedensten bayrischen Klöstern verfolgen. Dass die Künstler Tegernsees und anderer kleinerer Klöster durch enge Beziehungen mit Regensburg verbunden waren, braucht nicht gesagt zu werden, und es bedarf hierfür nicht der Anführung der zahllosen Quellennachrichten, die diese wechselseitigen Beziehungen belegen könnten, — wissen wir doch, dass der seit dem Ende des X. Jahrhunderts auf allen Gebieten zu verfolgende Aufschwung der fast zu Grunde gegangenen bayrischen Klöster ohne die von St. Emmeram ausgehende Reform gar nicht zu denken wäre. Thatsache ist, dass die Evangelistenbilder unserer vatikanischen Handschrift, sobald wir sie aus dem spezifisch regensburgischen dekorativen Gefüge herausnehmen, ihre Verwandtschaft mit dem charakteristischen Evangelistentypus jener Klosterschule zeigen. Es kann wohl nur auf Zufall beruhen, dass uns aus dem grossen Zentrum Regensburg nicht ein einziges Denkmal, das dieser Schule selbst angehört, überkommen ist. Dem Künstler manchen Werkes dieser Schule wird aber wohl die Regensburger Schule nicht fremd gewesen sein und ebenso werden die Regensburger Künstler auch manches Erzeugnis dieser Schule gekannt und vor Augen gehabt haben, — dieser Schule, deren Thätigkeit, wie uns litterarisch überliefert ist, bald auch für den kaiserlichen Hof in Anspruch genommen wird**) und deren Produktion um die Mitte des Jahrhunderts eine reichere gewesen zu sein scheint, als im Zentrum Regensburg selbst.

Wir geben deshalb, dieser offenkundigen Beziehung wegen, die diese Schule mit unserer Regensburger Handschrift aufweist, einen allerdings nur ganz kurzen Überblick über die uns bekannt gewordenen Erzeugnisse derselben, ohne auf den künstlerischen Charakter der einzelnen Werke und ihr Verhältnis zu einander einzugehen und ohne die die kirchlichen und kulturellen Verhältnisse der Zeit so bedeutsam illustrierenden Schicksale ihres Begründers näher zu beachten.

Es sind zunächst drei Prachthandschriften, jede die vier Evangelien enthaltend, die wir an die Spitze der Betrachtung zu stellen haben:

A. Clm. 9476, Cim. 163.
B. Clm. 18005, c. p. 31.
C. Clm. 6204, c. p. 29.

Das vornehmste dieser Werke ist A, — eine künstlerische Arbeit von vollendetem Geschmack, erstaunlicher Frische der Ausführung und wunderbarer Erhaltung. Jede dieser drei Handschriften ist nun aber aus einem anderen Orte uns überkommen, sodass die Frage nach der ursprünglichen Heimat zunächst nicht zu entscheiden ist. A stammt aus Niederaltach, B aus Tegernsee, C aus Freising. Nun finden wir aber, dass C Kopie aus B ist, so dass Freising selbst nicht mehr als ursprüngliche Heimat in Betracht kommt. Wir erfahren weiter aus einem Eintrag des XIV. oder XV. Jahrhunderts, dass B bereits in dieser Zeit als Werk des Abtes Ellinger von Tegernsee (1017—1026, 1031—1040) angesehen wurde. Nun wissen wir nicht nur aus den Schriftquellen, dass Ellinger selbst als Künstler thätig war, dass es z. B. in Tegernsee eine Naturgeschichte des Plinius gab, in die er Tierfiguren hineingezeichnet hatte, dass er die Krypta seiner Klosterkirche mit Wandgemälden ausstattete, sondern wir haben auch Denkmäler erhalten, die durch seine eigene Subskription als Werke seiner Hand gesichert sind. Von diesen sind zwei Handschriften aus Tegernsee selbst in die Münchener Staatsbibliothek gekommen, eine dritte ist in englischem Privatbesitz.

(I.) b. Clm. 18227, Teg. 227.
Bl. 186b. *Christus sit requies scriptori, quia bona mercis Elgse pratis Ellinger gaudent almus. amen. optet qui recitet Christum super ista reposcat.*

Die Hand Ellingers beginnt erst auf Bl. 7. Die vorhergehenden Blätter 1—6 sind ebenso wie das letzte B. 247 nicht Original, sondern von einer Hand des XIV./XV. Jahrhunderts ergänzt.

(II.) a. Cheltenham Cod. 816.*)
Abbas indignus Ellinger peccator . . . . scripsi dum essem in altahensi monasterio de sanctoque

*) Wir verweisen hier auf das, was wir oben über den Einfluss des südwestdeutschen, speziell Vögeschen Schule in Bayern gesagt haben. Wir bemerkten schon dort, dass gerade diese bayrische Provinzialschule es ist, die deutliche Spuren der südwestdeutschen Kunst trägt: Gewandstil und Farbengeschmack (der ersten, besten Werke) dieser Schule ist nur von dorther zu erklaren. Wir erinnern, dass eine Handschrift der Vögeschen Schule (Handschrift XV) in der Ausfuhrung die Hand eines Künstlers unserer bayrischen Provinzialschule zeigt und dass in der Augsburger Handschrift Harl. 2908) neben einer Hand der Vögeschen Schule (und einer dritten Hand!) im Pfingstbild ein Künstler, der unserer Provinzialschule sehr nahe steht, auftritt. S. o. p. 117 f.

**) M. G. S. S. IX, 818: a. d. 1054 collata est imperatori Heinrico III. a nobis Tegrinsensibus! bibliotheca magna auro et argento composita et scriptura decenter ornata. S. u. a. Sighart a. a. O., p. 123. Günthner I 192. Bibliotheca heisst natürlich Bibel und nicht, wie S. übersetzt, „Bücherschrank"!

*) S. Schenkl, Bibliotheca patrum latinorum brit. I 2, p. 26. Vergl. Pez, a. a. O. I, diss. isag. p. XVI

Quirino rogo vos omnes in ea legentes ut oretis pro me. – Iste liber attinet venerabili cenobio s. Quirini regis et martyris atque patroni in Tegarnse.

III. B. B. Clm. 18 102 Teg. 1920.

Auch diese Handschrift ist einer Restauration unterzogen worden. Das dem Text vorhergehende Blatt mit der Besitzangabe (*Sci. Quirini*) und das letzte Blatt 206 sind von einer Hand des XV./XVI. Jahrhunderts ergänzt, und Blatt 122 ist an Stelle des gewiss ruinierten, ausgeschnittenen Original-Blattes von einer Hand des XIV. bis XV. Jahrhunderts eingefügt, derselben Hand, die die Restauration von b besorgte. Die Originalsubskription hat offenbar auf dem letzten Blatt 206 gestanden, das, wie wir sahen, bei der Restauration herausgenommen und ersetzt wurde. Die Kopie, die der Restaurator davon nahm, darf aber vollkommene Authenticität beanspruchen, da wir sehen, dass der paläographische Charakter des Textes genau dem durch Ellingers eigenhändige Unterschrift gesicherten b (Clm. 18 227) entspricht. Wir lesen Blatt 206:

pater venerabilis Ellinger scripsit hunc librum ob amorem Dei et sancti Quirini martyris Christi et abbatum fratrum. Orate quaeso pro eo nos qui legunt ut eo.

In diesem, also von Ellingers Hand herrührenden Werk B. B. finden wir mitten im Text, also doch wohl von ihm selbst ausgeführt und nicht von einem Gehilfen, abgesehen von einigen guten Initialen, Bl. 95 zu Seiten eines Stammbaumes zwei Medaillons, in denen links ein bärtiger Mann „*pater*“, rechts eine Frau „*mater*“, in ganzer Figur, ohne Attribut, wie im Gespräche sitzen. Der Typus des Mannes, die Eigentümlichkeiten der Zeichnung, die ausgeglättete Weise der Gewandbehandlung stimmt nun vollkommen mit den Merkmalen dieser Schule, besonders auch mit der der Tradition nach als Werk Ellingers geltenden Tegernseer Prachthandschrift B, sodass hiermit die Heimat dieser Schule in Tegernsee bewiesen und Ellinger ein hoher Anteil an ihrer Ausbildung ohne weiteres zuzuschreiben ist. Denn das „Ellingerevangeliar“ (B) ist, wie wir es ja thaten, in die Reihe der ursprünglichen Arbeiten der Schule zu stellen, und nur die aus Niederaltach stammende Handschrift A ist nicht unmittelbar aus ihr abzuleiten, sondern steht als Parallelhandschrift an der Spitze der Schulproduktion neben ihr. Aber die Provenienz dieser Handschrift aus Niederaltach spricht in nichts gegen uns; sie könnte ja aus Tegernsee dorthin gekommen sein; und, wie wir sehen, ist auch diese Annahme gar nicht nötig, da wir wissen, dass Ellinger, als die Brüder seines Klosters mit ihm unzufrieden waren und ihn verklagten, auf fünf Jahre seines Amtes entsetzt wurde (1017—1021) und in dieser Zeit in Altach verweilte. Wir erinnern uns nun, dass in der Subskription der Handschrift a Ellinger selbst sagt, dass er diese Handschrift in Altach geschrieben habe für Tegernsee, sodass es durchaus wahrscheinlich ist, dass er die Altacher Prachthandschrift A in Altach selbst während seines Exils in diesem Kloster geschrieben und gemalt habe. Für Altach selbst erhalten wir keinerlei weiteren Hinweis für die Thätigkeit der Schule; dagegen können wir unter den Tegernseer Beständen selbst noch eine Reihe von Handschriften der Schule nachweisen.*)

D. Clm. 18 121. Teg. 121.
E. Clm. 18 128, Teg. 128.
F. Clm. 18 840, Teg. 840.

D ist vielleicht noch unter Ellinger selbst geschrieben, ist uns aber weniger wichtig, da die Handschrift nur Zierseiten und schöne Initialen zeigt. Dagegen finden wir in E ein sehr interessantes, ganzseitiges Bild, den Apostel Paulus zwischen zwei Jüngern sitzend, in den Eck- und Mittelfeldern des Rahmens die Völkerschaften, an die seine Briefe gerichtet sind, durch Zuhörergruppen vertreten. Das Bild ist besonders wichtig, weil es in den Typen und der dekorativen Anlage des Rahmens auch Beziehungen zu unserer Regensburger Schule zeigt. F ist ein ganz reines Exemplar der Schule, das uns zwar ebenfalls nur ein einziges Bild, den Evangelisten Mathäus (Bl. 1b) giebt, aber in diesem vollkommen den Typus der Evangelisten von B (C) wiederholt. Dieses Bild, obgleich es von einem schwachen untergeordneten Künstler herrührt und mindestens eine Generation nach Ellinger zu datieren ist, ist deshalb von grosser Wichtigkeit, weil es zeigt, dass sich in Tegernsee selbst eine Wandlung des Stiles innerhalb der Schule vollzogen hat, indem es nicht mehr jenen ruhigen, ausgeglätteten, modellierenden, von Südwestdeutschland überkommenen Gewandstil zeigt, sondern wiederum jenen uns aus Regensburg bekannten, harten, trockenen Auftrag eines Faltensystemes, der schliesslich, wie wir sehen werden, auch in Regensburg wieder zur Geltung kam. Diesen Gewandstil zeigen nun aber die zahlreichen anderen Handschriften der, wie wir jetzt sehen, in eine handwerksmässige Produktion übergehenden Schule; und gerade die Übereinstimmung, die diese hierin mit dem letztgenannten unscheinbaren Tegernseer Werk F zeigen, nötigt uns keine wirkliche, prinzipielle Scheidung innerhalb dieser Schule auf Grund dieser Verschiedenheit der Gewandbehandlung vorzunehmen, indem vielmehr das Auftreten jenes von Südwestdeutschland übernommenen, „neuen“ Gewandstiles in den ersten, bedeutendsten Werken der Schule auf Rechnung eines direkten Einflusses jener westdeutschen Schulen zu setzen ist, der aber bald wieder verschwindet und der starren, „einheimischen“, nicht etwa allmählich in Erstarrung übergegangenen Weise Platz machen muss, — ganz dasselbe Schicksal, das die westdeutsche Strömung in Regensburg, wie wir sehen werden, nimmt.

*) Es würde an diesem Orte zu weit führen, die zahlreichen Quellennachrichten heranzuziehen, die die hervorragende Stellung Tegernsees im bayrischen Kunstleben der Zeit beweisen. Wir erinnern nur an Froumund, aus dessen direkter Schule Ellinger hervorgegangen sein muss. Ein Miniaturcodex von Froumunds Hand, während seines Aufenthaltes in Köln entstanden, ist uns in dem bekannten Boethius beim Fürsten Wallerstein-Öttingen in Maihingen (Cod. I 2, qu. 3) erhalten.

Diese Stufe vertreten folgende im grossen und ganzen aus den erstgenannten Werken abzuleitende Handschriften:

G. Clm. 12 [illegible] p. 57.
H. Trier, Domschatz, Cod. 140 (129).*)
I. Clm. 23 343 Cim. 19[illegible] c. p. 28a.
K. Clm. 22 044, c. p. 85.**)
L. Clm. 828, c. p. 23.***)

Von diesen Handschriften, deren letzte bereits an die Schwelle des XII. Jahrhunderts führen, haben wir H bereits als Zeugen einer Verbindung Bayerns mit Hildesheim erwähnt und L wegen der Persönlichkeit des in ihr genannten Künstlers Adalpert. Eine Provenienzangabe ist nur für G und K zu machen; diese stammt aus Wessobrunn, jene aus Kloster Reitenbuch. Die letzte Handschrift L zeigt bereits eine provinzielle Umbildung im Typus der Gesichter, die besonders eindringlich durch die abweichende Form der Augen wirkt und die hierin die Handschrift mit einem ganz rohen Produkt, der aus Altomünster stammenden

L. L. Clm. 2938, Cim. 146

verbindet und mit dieser wohl in Beziehungen zu schwäbischen Arbeiten, wie dem aus Gengenbach stammenden Evangeliar der Königl. Bibliothek in Stuttgart Cod. bibl. fol. 28 steht. Eine der besten Arbeiten, die im Bildtypus selbstständig ist, aber stilistisch sich den frühen Meisterwerken der Schule anschliesst, ist das aus Kloster Günzburg a. d. Donau stammende Evangelienbuch der Dietburg

A. A. Metz, Stadtbibl. Salis 34.†)

Diese schliesslich auch zu ganz unbedeutenden Provinzialleistungen herabgesunkene Richtung gewinnt nun aber eine hohe Bedeutung, indem aus ihr (etwa aus dem Stadium, das G—K vertreten) eine der bedeutendsten künstlerischen Erscheinungen des ausgehenden XI. Jahrhunderts abzuleiten ist: Die künstlerischen Kraftleistungen der böhmischen Schule.††) Stilistisch, technisch und formal müssen wir diese so ursprünglich scheinende Schule — wir finden sogar direkte Kopieen! — aus dieser bayrischen Provinzial-Klosterschule ableiten, — die erstaunliche Erweiterung des Bilderkreises aber auf ein Bekanntwerden mit altchristlichen Bilderhandschriften, die grosse Steigerung des dramatischen Ausdrucks und der Bewegung, von eben diesen Vorbildern angeregt, auf die grosse, ursprüngliche Begabung der Künstler selbst setzen. Stellt sich technisch und formal diese Schule als eine temperamentvolle Vivifizierung von grosser künstlerischer Potenz jener starren, strengen bayrischen Schule dar, so müssen wir doch noch einmal zurückgreifen um in Bayern selbst noch die Spuren unserer Klosterschule in ihrer schliesslich ausgebildeten, eigenen Gestalt zu verfolgen.*)

Wir hatten als letzte unter den drei „ursprünglichen" Handschriften ein auf Freising weisendes Denkmal (C) genannt. Dieses muss für die Entwicklung der dortigen Malerei von grosser Bedeutung geworden sein; denn während wir in den ersten Jahrzehnten des XI. Jahrhunderts von diesem bedeutenden Zentrum nur wenig Erhaltenes überliefert haben, können wir in der Zeit des Bischofs Ellenhart wieder eine Reihe von Bilderhandschriften nachweisen, die mit der Persönlichkeit dieses Bischofs zusammenhängen und einen sicheren Schluss auf dessen Schule gestatten.

Eine Hand etwa des XVII. Jahrhunderts hat zunächst die folgenden Arbeiten mit Ellenhardus fecit durch rohe Aufschrift, mitten in die Bilder hinein, als Werke desselben gestempelt:

M. Clm. 6831, Cim. 181.
N. Clm. 6832, c. p. 82.
O. Clm. 23 261.

Von diesen ist die letzte Handschrift O das künstlerisch bedeutendste Denkmal, welches jedoch vollkommen aus dem Charakter der beiden anderen Arbeiten und der bayrischen Malerei überhaupt herausfällt und, wie wir aus dem liturgischen Charakter des Textes beweisen können, ein bedeutendes künstlerisches Denkmal der Lütticher Diözese ist.**) Die Glaubwürdigkeit der Überlieferung wird damit bedenklich erschüttert, obgleich es ja immerhin bei den engen Beziehungen, die man in Bayern, besonders durch Heinrich II. und Bamberg mit der blühenden Lütticher Schule hatte, sehr wohl möglich ist, dass die Handschrift durch Ellenhart selbst bereits von dort nach Freising kam. Aber zum Glück ist uns ausser dieser Inschrift des XVII. Jahrhunderts eine der genannten Handschriften, M, durch das gleichzeitige Dedikationsbild für Ellenhart selbst gesichert.

[illegible] S. o. p. 86, Anm.

**) Der Tradition nach gilt die Handschrift als Werk der berühmten Nonne Diemuot von Wessobrunn.

***) S. o. p. 30, Anm. ***).

†) Ich wurde auf die Handschrift zuerst durch Photographien Hase-[illegible]

††) Eine Zusammenstellung der dieser böhmischen Schule zugehörigen Arbeiten, von denen allein der Wysheradensis der Universitätsbibliothek in [illegible] společnosti přatel starožitnosti českych w Praze. Prag 1892, Tafel 6, 10—12) in der deutschen kunstgeschichtlichen Litteratur bekannt ist, [illegible] książki liturgiczne w Polsce p. 17 f. (S.-A. aus Sprawozdanie komisyi do bad. hist. sztuki etc. V, 1896.) Den von Sokolowski genannten Handschriften: 1. Wysheradensis, 2. Codex aureus im Domkapitel zu Gnesen, 3. Cod. XX des Czartoryskimuseum zu Krakau (Codex aureus Pultoviensis) füge ich 4. Cod. XII des Domkapitels zu Prag zu, der in ganz besonders enger Beziehung zu unserer bayrischen Gruppe steht.

*) Soweit ich aus einer Beschreibung und den Mitteilungen des Herrn Custos W. Müller, der die Güte hatte, die Handschrift mit meinen Photographien zu vergleichen, ersehe, gehört auch das „Obrovitzer Evangeliar" der k. k. Studienbibliothek zu Olmütz in den Kreis dieser Schule. S. Illustrierter Katalog der Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart in Wien. K. k. Österr. Museum für Kunst und Industrie 1887, p. 2, Nr. 7.

**) Ich bemerke: 18. April: Ursmar; 16. Juli: Monulfi Gundulfi; 17. Juli: Fredegaudi; 2. Septemb.: Justi Lugduno, 10. Septemb.: Theodardi 8. Oktob.: Amoris cf. Odae vid. u. a.

Dieses Bild muss nun unbedingt von derselben Hand herrühren, die wir in N finden, sodass wenn wir O streichen, die beiden übrigen Handschriften M, N für Ellenhart gesichert sind. Und zwar gehören diese ganz in den Rahmen unserer Provinzschule, indem beide Handschriften sowohl einige Blätter (Canones) aus anderen Werken derselben kopieren, als auch die Evangelisten in N, mit Ausnahme des Johannes, unter Benutzung eines solchen Vorbildes entstanden sind. Nur in technischer und koloristischer Beziehung unterscheiden sie sich von den unmittelbar der Schule zugehörigen Arbeiten; aber wir erkennen selbst in den technischen Merkmalen direkte Beziehungen gerade zu der auf Freising weisenden Originalhandschrift C, so dass wir ihre Technik nicht anders bezeichnen können, als eine rohe, primitive Auflösung des in dieser Handschrift vorliegenden Verfahrens. Und mit diesen untergeordneten Freisinger Handschriften Ellenharts zeigt nun ein weiteres Denkmal der Schule in technischer Beziehung die engste Berührung, welches sich formal jedoch am meisten an das vornehmste Werk der Schule, an A, anschliesst, das wohl aus Eichstätt stammende Evangelienbuch im englischen Kunsthandel:*)

P. Quaritch Catalogue 118, Dez. 1891 No. 84.

Giebt diese Handschrift durch die Nennung des heiligen Willibald im Comes einen nur wahrscheinlichen Hinweis auf die Entstehung in Eichstätt, so ist diese sicher bewiesen für ein auch inhaltlich interessantes Werk, den gemalten Bischofskatalog des

Q. Gundecharianum (Eichstätt Domkapitel),

dessen erste Bilderreihe vom Jahre 1071/1072 von einem strengen, technisch sicheren Künstler, der sich ganz dem Stile der späteren Arbeiten der Schule (F—K) anschliesst, herrührt.**) Ihm gegenüber erscheinen die Arbeiten M. N. P, in ihrer Formensprache als roheste Auflösung des gerade in den ersten, besten, von Südwestdeutschland beeinflussten Arbeiten niedergelegten Stiles!

Auf Freising selbst sind jedoch noch zwei weitere bilderreiche Arbeiten zu lokalisieren, die ebenfalls unserer Schule anzuschliessen sind, aber im Gegensatz zu den vorigen (M. N. P.) mit den späteren Arbeiten derselben zusammengehen, indem sie eine verhärtete, erstarrte, leblose, aber sichere Technik zeigen.*) Von diesen ist die erste wiederum durch ein Dedikationsbild für Ellenhart gesichert, während die zweite aus stilistischen Gründen ihr an die Seite zu stellen ist, ihre Heimat in Freising aber aus dem Inhalt ihrer Darstellungen folgt:**)

R. Bamberg, Königl. Bibliothek Ed. III. 11.
S. Venedig, Marciana Cod. L. DIX.

Von einem selbständigen Künstler, der aber durchaus in diesen Kreis gehört, stammt schliesslich der Bilderzyklus aus dem Leben Christi in der aus Altomünster stammenden Münchener Handschrift

T. Clm. 2030, Clm. 141.

Wie verbreitet die Arbeiten dieser Schule noch im weiteren Verlaufe des XII. Jahrhunderts wurden, beweisen die Bilder und Zierseiten der aus Weihenstephan stammenden Handschrift

U. Clm. 21580, c. p. 33,

die deutlich erkennbare Kopien einer der frühen Evangelien-Handschriften unserer Schule bieten, — ausgeführt von einem Künstler, der den ausgesprochenen Stil (besonders erkennbar durch die manirierte, rundlich aufgeblähte Gewandbehandlung) einer Salzburger Schule des hohen XII. Jahrhunderts zeigt.

Man verzeihe diese etwas weitläufige Abschweifung, die aber notwendig war, um unserer vatikanischen Handschrift die ihr gebührende Stellung in der bayrischen Kunstgeschichte zuzuerkennen. Wir sahen in ihr einen Niederschlag jener letztbesprochenen bayrischen Provinzialrichtung in Regensburg, und zwar einen Niederschlag gerade der ersten von Westdeutschland her beeinflussten Werke der Tegernseer Schule unter Ellinger. An der Entstehung der Handschrift in Regensburg ist nicht zu zweifeln, solange wir nicht Zeugen der im Utacodex niedergelegten, so eigenartigen Kunst auch an anderen Orten des Landes nachweisen können. Niemals aber wird diese grundsätzliche Verschiedenheit des Gewandstiles als Argu-

*) Die Handschrift erscheint mit drei Farbentafeln (Quaritch-Illustrations 170—172) bei Quaritch ausser in dem genannten Katalog in: Examples of the art of book illumination during the middle ages, reproduced in facsimiles, Part. VI, pl. 1—3 (Quaritch 1889) und in Facsimiles of illustrations in biblical und liturgical manuscripts, now in the posession of Bernhard Quaritch. (Quaritch 1892.) Eine photographische Probe danke ich Haseloff, der mir auch von einem auf Bl. 1 befindlichen auf Würzburg bezüglichen Eintrag Kenntnis gab und mir mitteilt, dass die Handschrift jetzt im Besitz von Frank Mc. Clean in Rusthall-House (Tunbrigde Wells) liegt.

**) Aus der Litteratur über die Handschrift erwähne ich: Archiv der Gesellschaft etc. IX. (1847), p. 562. Eichstätter Pastoralblatt III, p. 152. Tabula Leonrodiana Eystettensis 1867. Sighart a. a. O., p. 145. Eine brauchbare Abbildung in: Die katholische Kirche, herausgegeben von der Leo-Gesellschaft 1899.

*) Eine weitere Handschrift dieser Zeit, ein Sakramentar, das von Delisle (Mémoiré sur d'anciens sacramentaires a. a. O., p. 259f., No. CII) für die Freisinger Gegend in Anspruch genommen ist, in Stockholm, Königl. Bibl. Ms. theol. IV⁰, 16 (Ofversigt af Utställningen i Visningssalen 1885, p. 3) gehört jedoch thatsächlich nicht in den Freisinger Kreis, sondern, wie der liturgische Charakter des Kalenders beweist, in die Augsburger Gegend und ist, wie das Reliquienverzeichnis Bl. 5b unter dem Titel nomina sanctorum Tierhobite patrocinantum ausdrücklich besagt, auf Kloster Tierhaupten bei Augsburg zu lokalisieren.

**) Über die beiden Handschriften vergl. Lüthgen a. a. O., p. 274 f.

Schule gelten können, denn wir werden sehen, dass dieselbe, von Südwestdeutschland übernommene Bildung in

Gruppierung der Kunstwerke des Mittelalters zum Ziele setzen, dürfen wir die eine Thatsache als dauerndes Ergebnis hinstellen, dass an einem Orte innerhalb einer Schule Kräfte von streng verschiedener technischer Sonderheit und mit recht weitgehenden stilistischen Unterschieden sich bethätigen. Dies wird in ganz erstaunlicher Weise

haben.*)

*) Für die Beziehungen der sächsischen Malerei (Hildesheim) zu unserer

behauptet, wirklich sächsisch und nicht selbst süddeutsch ist.

V.

Zwei Bilderzyklen aus dem Leben Christi.

I.

Ein Perikopenbuch der Münchner Staatsbibliothek.

Die Handschrift, die wir jetzt hier anschliessen, ist nicht durch äussere Hinweise als ein Werk der Regensburger Schule bezeichnet, sondern stilkritische und technische Gründe sind es allein, aus denen wir sie der Schule zuschreiben müssen.

Den Inhalt der Handschrift bilden die Lesestücke aus den Evangelien für eine Auswahl der Sonntage und hohen Festtage. In einem Titelblatt hat der Schreiber oder Maler die Handschrift selbst als LIBER NOVI TESTAMENTI bezeichnet; wir würden den Ausdruck Perikopenbuch oder unvollständiges Lektionar zu wählen haben. Die Handschrift stammt aus der erzbischöflichen Hofbibliothek zu Salzburg (Sal. aul. 13) und kam von dort, nachdem sie vorübergehend, wie der Stempel auf Bl. 1 beweist, am Anfang des Jahrhunderts nach der Einnahme Salzburgs durch die Franzosen in die Bibliothèque Nationale gekommen war, in die Münchner Staatsbibliothek, in der sie als Clm. 15713, Cim 179 ruht.

Für die Geschichte der Handschrift erhalten wir einen geringen Anhalt, indem wir auf der Vorderseite eines eingehefteten, in der Zählung nicht berücksichtigten Einzelblattes zu Beginn der Handschrift eine nicht vollständige Urkunde finden, welche vom 17. Juli 1131 datiert ist und die Regulierung der Grenzen des Bistums Gurk durch Erzbischof Konrad von Salzburg zum Inhalt hat.

Da gleich zu Beginn der Urkunde Bischof Kuno von Regensburg genannt wird (1126—1132), ist es, wenn wir unsere Behauptung der Regensburger Entstehung der Handschrift vorausnehmen dürfen, wohl möglich, dass die Handschrift durch ihn bei dieser Gelegenheit nach Salzburg kam. Obgleich das Blatt, auf dem die Urkunde steht, kein Vollblatt, sondern ein Halbblatt ist, glaube ich aus der Heftung und der Beschaffenheit des Pergamentes bestimmt, dass es von vornherein zur Handschrift gehörte und, ursprünglich leer, ihren Anfang bildete, wie ein ebensolches noch heute ihren Schluss bildet. Aus diesem Grunde muss die Handschrift, da die Urkunde an den Rändern defekt ist, beim Binden durch den Schnitt, besonders am oberen Rande, ein Stück verloren haben. Nach Foltz (s. u.) befindet sich ein Original dieser Urkunde im Wiener Staatsarchiv.

Die Handschrift, die eines der bedeutendsten Kunstdenkmäler der Zeit ist, hat in der kunstgeschichtlichen Litteratur noch nicht die Beachtung gefunden, die ihr zukommt. Ich finde sie nur kurz erwähnt bei Woltmann-Wörmann, Geschichte der Malerei I, 258; Vöge, Malerschule p. 334, Anm., 207, Anm., 227, 233; Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi p. 45, Taf. XI, 2; B. Riehl, Zur bayrischen Kunstgeschichte I, 19; Haseloff, Malerschule p. 128; ferner bei Foltz, Geschichte der Salzburger Bibliotheken. Wien 1877, p. 46, 106; Halm-Laubmann, Catalogi VI, p. 27.

Die Handschrift ist zunächst schon kunsthistorisch wichtig, wegen ihres Einbandes. Dieser besteht aus zwei mit rotem Leder überzogenen Holzplatten, in deren vordere 12 kleine Elfenbeintäfelchen (ca. $6{,}_7 : 4{,}_5$ cm) von grosser stilistischer Eigenart eingelassen sind. Diese finde ich nur einmal in der kunstgeschichtlichen Litteratur erwähnt von Vöge, Repertorium für Kunstwissenschaft 1899, p. 96, Anm. 8. An dieser Stelle erscheinen sie in einem bedeutenden Zusammenhang, indem sie zur Erklärung des Stiles der älteren Bamberger Domskulpturen herangezogen werden, wobei auch ihre stilistische Bestimmung angegeben wird. Sie sind nach Vöge Arbeiten der Bildhauerschule der Languedoc. Ein älteres Hauptwerk dieser Richtung in der Kleinplastik ist die grosse mandorlaförmige Elfenbeintafel mit einer Darstellung des thronenden Christus aus der Sammlung Spitzer*) (La collection Spitzer. Ivoires p. 24, pl. 12, Texte I, p. 38), — eine Darstellung von monumentaler Auffassung, die so recht beweist, wie falsch es ist, die Erzeugnisse der Kleinkunst von denen der monumentalen Kunst prinzipiell zu trennen**) und die ähnliche

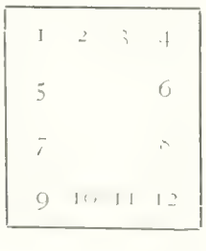
*) [illegible] Sammlung [illegible] Hamburg [illegible] Nr. 2[illegible]

**) [illegible] barschaft des „älteren" Toulousaner Ateliers gehört, ist die Silberstatuette der Madonna in der Kirche von Beaulieu (Corrèze), Exp. Rétr. Nr. 1689. Eine weitere Elfenbeinarbeit: der thronende Christus der Coll. Ch. Mannheim [illegible]

stilistische Merkmale aufweist wie unsere 12 Täfelchen. Die von Vöge gestellte Frage, ob diese Arbeiten von vornherein zur Handschrift gehörten, muss ich verneinen und es somit als zweifelhaft hinstellen, ob ihnen die Vermittlerrolle zukommt, die ihnen Vöge zur Erklärung der von Weese etwas voreilig ausgeführten Analogien der so recht deutschen, ältesten Bamberger Portalskulpturen mit französischen Arbeiten zuerteilt. Denn der Einband, wie er jetzt vorliegt, kann keinesfalls Arbeit des XI. bis XII. Jahrhunderts sein. Schon der rote Lederüberzug deutet auf jüngere Zeit, und vor allem ist die ganz kunstlose, rohe Art, wie die Tafeln in die eingeschnittenen Vertiefungen den Rand des Deckels entlang eingelassen sind, dem Kunstsinn des XI. und auch des XII. Jahrhunderts durchaus zuwiderlaufend. Auch finden wir, dass die 12 Tafeln keinen vollständigen Zyklus ergeben, sodass einige Stücke abhanden gekommen sein müssen; auch stehen sie im einzelnen nicht in richtiger Reihenfolge (Drei Könige vor Hirtenverkündigung). Das wahrscheinlichste ist, dass die Tafeln ursprünglich einen Kasten, etwa ein Reliquiar zierten und als dieser vielleicht defekt geworden, herausgenommen und auf den Einband gesetzt wurden. Jedenfalls können sie frühzeitig nach Bayern gekommen sein. Eine weitere Elfenbeinskulptur dieser gleichen Schule, die in Bayern liegt, ist eine in sehr tiefem Relief gearbeitete Tafel mit dem Bilde des stehenden Christus unter einer Gewölbarchitektur, die Ecken von den Evangelistensymbolen flankiert, in der Sammlung des Fürsten Wallerstein-Oettingen in Maihingen bei Nördlingen ($13_{,1} : 5_{,4}$ cm). Aber ich vermute, dass diese Arbeit eine Fälschung ist, angefertigt nach der sonst fast gleichen Tafel im South-Kensington Museum (426, 1884. Gräven 62). Unmittelbar von solchen Arbeiten angeregt muss die grosse Tafel auf Clm. 23630, Cim. 53 sein.

Für die Frage nach dem Stilproblem der älteren Bamberger Skulpturen und für die gerade von Vöge aufgedeckten Beziehungen ihres Stiles zu Byzanz sei nachdrücklich auf analoge, wohl im Lande entstandene Elfenbeinskulpturen in Würzburg hingewiesen (auf Mp. th. fol. 68, th. qu. 1a, th. qu. 4).

Die Münchner Tafeln geben folgende Darstellungen:



1. Verkündigung.
2. Geburt.
3. Drei Könige.
4. Maria mit Kind.
5. Hirtenverkündigung.
6. Taufe Christi.
7. Christus rittlings auf dem Esel reitend (Einzug).
8. Thronender Christus zwischen 2 Engeln.
9. Petrus und Paulus stehend im Profil nach rechts.
10. Der Engel vor dem Grabe (und 2 Köpfe der Wächter).
11. Christus in der Vorhölle (Adam und Eva links).
12. Himmelfahrt. (Christus steht mit der Siegesfahne in der schrägliegenden, von zwei Engeln gehaltenen Mandorla.)

Die Handschrift selbst enthält nur 68 Blätter und misst $37_{,4} : 29_{,5}$ cm. Die Schriftfläche beträgt durchschnittlich nur 24 : 17 cm. Der Text ist in der grossen, deutlichen, aber ungefügigen Minuskel geschrieben, die für den Südosten Deutschlands charakteristisch ist und zeigt innerhalb des Codex durchaus einheitlichen Charakter, wenn auch das ganze keinesfalls von einer Hand geschrieben ist. Es ist mindestens eine Scheidung von zwei Schreiberhänden anzunehmen, von denen der erste Bl. 1 bis Bl. 23 (Lage I—III), der zweite vielleicht den ganzen übrigen Teil, vielleicht aber nur Bl. 24—47 (Lage IV—VI) ausgeführt hat, während der Schluss dann einem dritten Schreiber zugeteilt werden könnte. Uber den Bildern und Initialen finden wir Streifen von mittelalterlichen Geweben, von denen einige mit grosser ornamentaler Musterung der Handschrift gleichzeitig, für die Geschichte der Textilkunst von Wichtigkeit wären.

Da wir Inhalt und Bestimmung der einzelnen Perikopen im Anhang genau verzeichnen, brauchen wir hier auf den liturgischen Charakter des Buches nicht näher einzugehen.*) Eine nähere örtliche Bestimmung ist aus diesem ohne weiteres nicht zu gewinnen, da nur die Sonntage nach Weihnachten und Epiphania und im weiteren Verlaufe des Kirchenjahres nur die allgemein giltigen Herren-, Marien- und Heiligenfeste aufgenommen sind. Trotzdem ist es uns möglich aus einer sorgfältigen Beobachtung der liturgischen Anordnung des Textes eine örtliche Beziehung zu finden, die sich mit unserer stilistischen Bestimmung der Heimat der Handschrift deckt. Zwischen Mariä Geburt (Bl. 42b) und Allerheiligen (Bl. 46b) finden sich zwei Perikopen, bei denen der Schreiber versäumt hat, die Überschrift beizufügen:

Bl. 45: *Confiteor* [tibi pater] *caeli et terrae . . .*
Bl. 45b: *Accesserunt discipuli ad Jesum dicentes, quis putas major est in regno coelorum . . .*

Von diesen ist die zweite die übliche Lektion des Michaeltages, und es kann demnach die erste nur einem Tage gehören, der zwischen diesen (29. September) und Mariä Geburt (8. September) fällt. Dieser Tag kann aber nur der Emmeramstag sein (22. September), denn in die Zwischenzeit fällt kein weiterer hoher Festtag, der in den Diözesen, die für die Entstehung der Handschrift in Betracht kommen könnten, in der Weise gefeiert wird, dass seine Aufnahme in diese, nur die höchsten Festtage berücksichtigende Perikopenauswahl erfolgt sein könnte. Es wäre allein noch an das Fest des Matthäus zu denken, aber wir wissen, dass dieser Tag stets mit einer anderen Lektion,

*) S. Anhang III. Kolumne 6.

nämlich der, die die „Berufung Mathäi" zum Inhalt hat, gefeiert wird (Luc. V, 27: videns Jhc. publicanum oder Math. IX, 9: vidit Jhc. hominem sedentem). Das Mathäusfest kann also hier nicht in Betracht kommen. Wir wissen aber, dass die Perikope confiteor die spezifische Lektion für die Tage der martyres confessores ist, als deren vornehmster in Regensburg Emmeram gefeiert wird, genau so, wie diese Perikope in Salzburg am Rupertstage gelesen wird. Wir dürfen somit unsere Bestimmung der fraglichen Perikope auf den Emmeramstag als bewiesen ansehen und hierin zugleich einen Hinweis auf die Richtigkeit unserer stilistischen Bestimmung erblicken.

Die ganze Anlage des Werkes ist die einer Pracht-Handschrift. Nachdem auf der Vorderseite des ersten, auf das vorgebundene Schutzblatt folgenden Blattes der Titel der Handschrift (*liber novi testamenti*) in reichem figürlichen und ornamentalen Schmuck gegeben ist, folgt der Text in der Weise, dass der Anfangsbuchstabe des ersten Wortes der einzelnen Leseabschnitte stets durch ein grösseres oder kleineres Initial in reichem Rankenwerk auf farbigem Grunde gegeben ist. Über den Evangelientexten steht die Überschrift, die Bezeichnung des Tages und das Zitat der Evangelienstelle in grösserer Unziale oder Kapitale, meist in Miniumfarbe ausgeführt, worauf die ersten Zeilen des Textes in goldener oder Minium-Unziale gegeben werden. Die von den Miniumbuchstaben umschriebene Fläche ist in der Regel mit Gold grundiert. Nach dieser reicheren Ausführung der Überschriften und Anfänge des Textes ist der weitere Verlauf in gewöhnlicher Tinte geschrieben, und nur die Anfangsbuchstaben der einzelnen Sätze innerhalb der Abschnitte werden noch durch eine einfache, grössere Goldunziale gegeben, die wie im Utacodex ohne Miniumkontur unmittelbar auf dem Pergamentgrund steht.

Einzig die den Zyklus eröffnende Perikope der Weihnachtsvigil ist in der Weise hervorgehoben, dass ihr Anfang auf ein eigenes, ganzseitiges, reichgerahmtes Zierblatt (Bl. 2) zu stehen kommt, wie es uns sonst in der Handschrift nicht wieder begegnet. Statt dessen sind die Lektionen der hohen Feste durch Beifügung von ganzseitigen oder kleineren Illustrationen vor den übrigen hervorgehoben. Ohne jetzt bereits auf die Bestimmung des Bilderkreises einzugehen, bemerken wir nur, dass diese bildlichen Darstellungen sich im allgemeinen stets auf den Text beziehen, den sie illustrieren. Eine Ausnahme machen nur die bildlichen Darstellungen zu einigen Heiligenfesten (Johannes Ev., Stefan., Peter-Paul), die Darstellungen aus dem Leben der betreffenden Heiligen enthalten. Die einzelnen Illustrationen stehen in der Regel vor dem Text, auf den sie sich beziehen, wobei sie allerdings oft, wenn die betreffende Perikope mit dem Anfang einer neuen Seite beginnt, auf die vorhergehende Seite zu stehen kommen, und so sich dem Auge als am Schluss der vorhergehenden, statt am Beginn der ihnen folgenden Perikope stehend darbieten. Eine Ausnahme bildet nur die Darstellung des Engels am Grabe des Auferstandenen (Bl. 29b), welche zu der ihr vorhergehenden Perikope (Maria Magdalenae, Bl. 28) des Ostertages gehört. Diese Darstellung ist übrigens mit dem Bilde des ungläubigen Thomas zu einer verbunden, welche zugleich — von dem Titelbild und zwei weiteren Darstellungen anderen Inhalts, die wir weiter unten besprechen, abgesehen — die einzige ist, welche überhaupt nicht zum zugehörigen Texte gestellt ist, indem das Thomaswunder erst in der selbst unillustriert gebliebenen Perikope der Oster-Oktav erzählt wird.

Ich bemerke, dass zwischen Bl. 5 und 6 ein Blatt, wie deutlich erkennbar, herausgeschnitten ist, ein Blatt, welches das zugehörige Halbblatt bildete zu Bl. 2. Auf diesem herausgeschnittenen Blatt muss die dritte Weihnachts-Lektion gestanden haben, wie wir aus dem uns auf Bl. 6 erhaltenen Schluss derselben schliessen müssen. Dies ist wichtig; denn zu dieser Perikope muss die Darstellung des bei dem jetzigen Zustand der Handschrift scheinbar ohne Verbindung mit dem Text stehenden Evangelisten auf Bl. 5 b gehören.

Wir beginnen unsere Betrachtung mit der Beschreibung der bildlichen Darstellungen, indem wir zugleich auf die wesentlichsten, ikonographischen Merkmale kurz hinweisen.

Dem Zyklus ist eine Darstellung vorausgeschickt, welche nicht eigentlich zum Texte gehört, sondern auf dem Titelblatt befindlich einen allgemeinen Inhalt giebt:

I. Die Überreichung der Schrift an Petrus und Paulus. (Taf. XXII, Abb. 54.)

(Bl. 1. Titelblatt.)

Auf einem breiten, goldenen Mittelstreif, der zwischen den vier den Titel des Buches (*liber novi testamenti*) in Goldkapitale tragenden blauen und grünen Schriftstreifen steht, sitzt in der Mitte auf einem hellblauen Kreisbogen innerhalb einer in kräftigem Ziegelrot eingezeichneten, spitzbogigen Mandorla in strenger Vorderansicht der bärtige Christus. Seine nackten Füsse ruhen auf einer ornamentierten, viereckigen Platte; sein langes Untergewand mit weiten kurzen Ärmeln ist weisslich-hellblau, das über die linke Schulter geschlagene Manteltuch purpurn (bräunlich-weinrot). Sein Haupt ist mit dem Kreuznimbus geziert; die lang herabfallenden, gescheitelten Haare sind wie der kräftige, kurz geschnittene Vollbart braun, sodass die ganze Gestalt in kräftigem Mannesalter erscheint. Christus streckt beide Arme nach den Seiten, je ein aufgerolltes unbeschriebenes Schriftband in den Händen haltend, um es den von links und rechts in ehrfurchtsvoll gebeugter Stellung herannahenden Petrus und Paulus zu überreichen. Beide, dieser auf der linken, jener auf der rechten Bildseite zeigen die für sie charakteristischen Typen, wobei zu bemerken ist, dass Petrus nicht, wie in der abendländischen Kunst gewöhnlich, mit Tonsur, sondern mit kurzem, dichtem, vollem Greisenhaar gegeben ist, wie es die byzantinische Kunst pflegte. Ihre Kleidung ist dieselbe wie die Christi, nur ist das Manteltuch bei ihnen in anderen Farben

gehalten, als dort (blaugrün und blauviolett). In den Rahmen, der die ganze Seite umgiebt, sind acht Medaillons eingelassen, die Brustbilder von nimbierten Heiligen auf goldenem Grunde enthalten: Diese blicken alle bildeinwärts und halten in ihren Händen Bücher oder Rollen. Eine nähere, individuelle Bestimmung durch Inschriften oder Attribute ist den Bildnissen, in denen wir Apostel und Evangelisten zu sehen haben, nicht gegeben. Drei von ihnen sind jugendlich und bartlos, mit rotbraunem Haar, drei sind Greise mit grauem Haar und Vollbart, die übrigen zwei kräftige Männer mit dunkelrotbraunem Haar und ebensolchem, bis zur Brust reichendem Vollbart. — Es ist zu bemerken, dass die Köpfe Christi, Petri und Pauli durch einige scharfe Ritze beschädigt sind.

Der evangelische Zyklus wird eröffnet mit den Darstellungen:

II, III. Mariä Tempelgang und die Erscheinung des Engels vor dem schlafenden Josef. (Taf. XXII, Abb. 56.)

Bl. 1b. Vigilia natalis Domini.

In der oberen Hälfte des ganzseitigen Bildes ist die erste der genannten Darstellungen gegeben. Den Hintergrund bildet eine monumentale, klassische Säulenarchitektur, vor der in der Mitte der Bildfläche, nach rechts gewandt, eine stehende oder schreitende kleine Mädchengestalt dargestellt ist. Sie trägt ein dunkelgelbes, langes Gewand, auf welches das über den Kopf gezogene, hellblaue Manteltuch herabfällt, und schwarze, schmucklose Schuhe. Über ihr wird der Oberkörper eines Engels sichtbar, der von oben, aus der im dreieckigen Giebel der Architektur gegebenen Wolkenbildung herabkommt und einen Kronreif über den Kopf des Mädchens hält. Offenbar ist es Maria, die nach den auf der linken Bildseite, hinter ihr harrenden Eltern zurückblickt, während sie die offene rechte Hand bereits dem auf der andern Seite ihr entgegenkommenden Greise, dem Hohenpriester entgegenstreckt, der seinerseits beide Hände ihr zuwendet. Joachim, der Vater Mariä, ganz links, ist mit braunem, ungescheiteltem, kurzgeschnittenem Haar und kurzem, kräftigem Bart gegeben, der Priester auf der rechten Seite mit weissem, ebenfalls kurzem Haar und spitzem Bart. Die Kleidung ist bei allen Gestalten die übliche antikische Heiligentracht. Alle, mit Ausnahme des Engels, erscheinen ohne Nimbus. Es ist keine Frage, dass in dieser einfachen Szene jene auf den Apokryphen beruhende Erzählung, die später so häufig und beliebt in der bildenden Kunst wurde, vorliegt, wonach die jugendliche Maria zur Aufnahme in die weibliche Tempelgenossenschaft von ihren Eltern dem Hohenpriester dargebracht wird, eine Darstellung, die hier noch in einfachster Form, ohne das reiche, szenische Beiwerk der späteren Kunst erscheint, und die nach meiner Kenntnis hier zum ersten Male in der abendländischen Kunst gebracht wird, und in dieser auf noch lange Zeit ganz allein dasteht. Die Darstellung, wie sie hier gegeben ist, stimmt in den wesentlichen Grundzügen mit denen der byzantinischen Kunst und selbst mit der bereits soviel reicheren und späteren Beschreibung des Malerbuches vom Berge Athos überein. Es kann keine Frage darüber sein, dass sie aus der byzantinischen Kunst übernommen hier erscheint.*)

Im unteren Teile der Seite ist eine allerdings nicht allzuhäufige, aber doch geläufige Darstellung gegeben, die Erscheinung des Engels von dem schlafenden Josef. Da die Szene als unmittelbare Illustration zum folgenden Texte angesehen werden muss, kann kein Zweifel darüber obwalten, dass in ihr die erste Erscheinung, in welcher der Engel die Bedenken Josefs, Mariam zu sich zu nehmen zerstreut (Math. I, 20), und nicht die zweite, in welcher der Engel Josef zur Flucht nach Egypten auffordert (Math. II, 13), zur Darstellung gekommen ist. Josef, in nicht zu greisenhafter Erscheinung, mit kräftigem, kurzen, grauschwarzen Haar und Bart liegt schlafend mit geschlossenen Augen, auf einem Bett, den Körper bis zu den Füssen in eine einfach gemusterte Decke gehüllt, aus der nur der Kopf und der linke Arm, den das hemdartige, weitärmelige, weisse Untergewand verdeckt, hervorragt. Er liegt auf der rechten Körperseite, sodass den Kopf, ohne in eine unnatürliche Lage zu geraten, zu dem auf der linken Seite, vor dem Kopfende des Bettes in ganzer Figur stehenden Engel gewandt ist. Dieser, nach rechts gerichtet, hält in der Linken den kurzen, starken, goldenen Kreuzstab und erhebt die Rechte zur Rede zu Josef. Er ist nimbiert, hat lange Flügel und trägt einen weissen Diademreif in dem langen, schwarzen Haar.**)

IV, V. Die Ausgabe des Ediktes der Schatzung durch den Kaiser und die Wanderung Josefs und Mariä nach Bethlehem. (Taf. XXIII, Abb. 57.)

Bl. 3. Nat. Dni. In I. galli cantu.

Auf dem nächsten Bilde sind wiederum zwei Darstellungen gegeben. In dem oberen, grösseren Teile der Bildfläche schen wir innerhalb einer architektonischen Umrahmung einen thronenden, bärtigen Fürsten, als solcher durch die goldene Krone auf seinem Haupte charakterisiert. Er trägt ein nur bis unter die Waden reichendes hellblau-

*) Vergleiche z. B. das Fresko in Neredize bei Nowgorod. Abb.: Pokrowsk. СТѢННЫЯ РОСПИСИ ВЪ ДРЕВНИХЪ ХРАМАХЪ ГРЕЧЕСКИХЪ И РУССКИХЪ. Moskau 1890, p. 57, Taf. V. Die Ἔκφρασις des Malerbuches (hier stets zitiert nach der deutschen Ausgabe von God. Schäfer. Trier 1855) repräsentiert einen Typus, wie er wohl kaum vor dem XIV. Jahrh. ausgebildet wurde. S. § 392, p. 277.

**) Die Darstellung bereits in spätaltchristlicher Kunst, besonders des Ostens, beliebt (s. Stuhlfauth, Die Engel etc. p. 134. Nach Redin auch in Clm. 23631, Bl. 24). In karolingischer Zeit nur aus einem Titulus nachweisbar (Carm. Sang. s. Leitschuh, p. 341), und auch den grossen südwestdeutschen Zyklen fremd. Dagegen charakterisch für den bayrischen Biderkreis und auffallend häufig in der süditalienischen Elfenbeinplastik (Paliotto zu Salerno. South Kens. Mus. 701. 1884. Gräven Ser. I, 57. Rouen, Mus. de la Seine inf. Paris, Exp. Rétr. 1900, Nr. 28).

weisses Untergewand mit langen, engen Ärmeln, und ein auf der rechten Schulter geheftetes, braunes Manteltuch, ziegelrote Strümpfe und niedrige rotbraune, schmucklose Schuhe. Es ist der Cäsar Augustus, der nach beiden Seiten hin ein offenes Schriftband, offenbar das „Edikt" enthaltend seiner Umgebung reicht, welches links und rechts die Führer einer vierköpfigen Gruppe, die Hände ehrfurchtsvoll im velum verborgen, entgegennehmen. Hinter ihnen eilen bereits zwei Männer mit dem geschlossenen, zusammengerollten Erlass davon, um ihn seiner Bestimmung zuzuführen. Unten sitzen zwei mit einer weiteren Niederschrift des kaiserlichen Befehls betraute Männer. Oben reichen von beiden Seiten zwei ältere Leute das Schriftband dem Kaiser hin, offenbar um es ihm zur weiteren Verteilung zu unterbreiten. Diese naive Darstellung der Geschäftsführung der kaiserlichen Kanzlei ist streng symmetrisch komponiert, aber in den Einzelfiguren äusserst lebendig; die Typen der Beschäftigten sind mannigfach variiert, bald Greise, bald Jünglinge, ebenso die allerdings sehr einfachen Trachten, die bald die antikische lange Gewandung, bald die der „gewöhnlichen Leute", den kurzen Leibrock und die Strumpfhosen zeigen. Auch dieses eigenartige Bild gehört nicht zu dem üblichen Bilderkreise der altchristlichen und mittelalterlichen Kunst, und ich vermag in der That nur ein älteres Beispiel dieser Darstellung ausserhalb unserer Schule nachzuweisen.*)

Trotzdem ist an ihrer Deutung, wie wir sie gaben, nicht zu zweifeln, da sie als Illustration zu der den Vorgang berichtenden Perikope angesehen werden muss. Um so beachtenswerter ist es, dass uns die Szene, inschriftlich gesichert in einer kleinen Darstellung des Utacodex, allerdings in abweichender, viel einfacherer ikonographischer Form bereits begegnet ist, sodass wir in der That die seltene Szene für den Bilderkreis der Regensburger Schule des XI. Jahrhunderts als charakteristisch hinstellen dürfen.**)

Nur im Zusammenhang mit dieser Darstellung können wir auch die folgende Szene der unteren Bildfläche richtig verstehen. Das schmale, streifenförmige Bild ist zu beiden Seiten von je einer Stadt, die in der üblichen, primitiv naturalistischen Weise der mittelalterlichen Kunst gegeben ist, begrenzt. In dem freien Bildraum dazwischen sitzt links Maria nach Frauenart auf einem nach rechts schreitenden Esel, dessen hinterstes Bein sich noch in dem offenen Thor der linken Stadt befindet, als hätte er dieselbe eben erst verlassen. Rechts, vor ihm schreitet Josef zur zweiten Stadt, deren Thor ebenfalls, wie zum Empfang des Paares bereit, geöffnet ist. Er blickt nach links zu Maria zurück, und scheint sie mit der Rechten auf die vor ihnen liegende Stadt zu weisen. Die ikonographische Bedeutung der Darstellung liegt darin, dass hier nicht, wie man glauben mag, die Flucht nach Egypten dargestellt ist. Könnten wir eine Genauigkeit der Tradition immer annehmen, so würde ja allein das Fehlen des Christkindes dies unmöglich machen. Hier kann durch den Zusammenhang mit der vorhergehenden Darstellung und die notwendige Beziehung auf den Inhalt des Textes kein Zweifel darüber bestehen, dass eine seltenere Darstellung vorliegt: Luc. II, 4: ascendit autem et Joseph a Galilaea de civitate Nazareth in Judaeam civitatem David, quae vocatur Bethlehem . . . . ut profiteretur cum Maria sibi uxore praegnante.

Es ist somit im Bilde die unmittelbare Fortsetzung der im vorigen Bilde illustrierten Textworte zur Darstellung gebracht: die Wanderung Josefs mit Maria nach Bethlehem zur Schatzung in Befolgung des kaiserlichen Ediktes. Die linke Stadt ist Nazareth, die rechte Bethlehem! Die Szene ist, wenn auch nicht gerade häufig, so doch durchaus nicht nur ausnahmsweise in der bildenden Kunst dargestellt, und zwar begegnet sie uns am häufigsten in den Bilderkreisen der östlichen Kunst, sodass auch in unserem Falle byzantinischer Einfluss anzunehmen ist. Wir finden sie so bereits in spätaltchristlicher Zeit*) auf der Maximianskathedra und einem Elfenbein des Grafen Stroganoff in Rom,**) später z. B. auf einem Mosaik in St. Marco zu Venedig.***) Hier sehen wir auch Josef denselben Stab über der Schulter tragen, auf dem, ganz wie in unserem Bilde ein beutelartiger Gegenstand hängt, der somit zum üblichen Inventar der Szene zu gehören scheint, und leicht als Geldbehälter zu erklären ist; dagegen weiss ich keine Deutung für das kleine goldene Gerät, das Maria in der Rechten vor der Brust hält, — ein kurzer Griff mit zwei kugelförmigen Enden.

VI, VII. Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten. (Taf. XXIII, Abb. 58.)

(Bl. 4b. Nat. Dni. in I. mane.)

Beide Szenen sind im Bilde zu einer halbseitigen Darstellung vereinigt, wie es in der Kunst der Zeit, in Malerei

*) Im Prümer Antiphonar (Bibl. Nat. Ms. Lat. 9448) auf Bl. 4, ebenfalls als Weihnachtsillustration aber ohne eigentliche ikonographische Beziehung zu dem Bilde unserer Handschrift. Bei dem textlichen Charakter des Prümer Codex ist es ausgeschlossen, dass das dortige Bild für denselben erfunden ist. Altchristlicher Einfluss ist wohl als sicher vorauszusetzen. S. bereits oben p. 116, Anm. Es sei für das Folgende ausdrücklich auf die Tabellen des Bilderkreises verwiesen, die Beissel in seiner Publikation des Bernwardevangeliars p. 43 giebt. Wir finden unter den zahlreichen dort zusammengestellten Denkmälern diese Szene nur im Utacodex nachgewiesen.

**) S. o. p. 102.

*) Abb. z. B. bei Garrucci, Storia dell' arte christiana VI, 417, 3. Rohault de Fleury, L'Evangile, 1874, p. 43, pl. X, u. a. Pokrowski, ОЧЕРКИ ПАМЯТНИКОВЪ ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНОГРАФІИ И ИСКУССТВА. Petersburg, Katanski, 1894, p. 219, Abb. 220.

**) S. Ainaloff in Βυζαντινὰ Χρονικά. ВИЗАНТІЙСКІЙ ВРЕМЕННИКЪ. IV, 1897, p. 128 f., Tal. IV.

***) S. Rohault de Fleury a. a. O., Pokrowski a. a. O., p. 156. Eine interessante Darstellung der Szene aus karolingischer Zeit, die ikonographisch jedoch kaum verwertbar ist — Maria und Josef gehen zu Fuss! — findet sich in einem Initial auf Bl. 103 des fälschlich oft „Evangeliar Ludwigs des Frommen" genannten Ms. lat. 9388 der Bibl. Nat. Paris, als Illustration zu derselben Textstelle, wie in unserem Perikopenbuch. Ein ottonisches Beispiel im Prümer Antiphonar auf Bl. 4b.

des Bildes ist von einer massiven Backsteinarchitektur eingenommen, die sich nach der Mitte zu zwei Säulenarkaden öffnet, zu denen Ochs und Esel hineinblicken, — nicht auf das hier fehlende Christkind, sondern auf das Lager, auf dem Maria liegt, — der Unterkörper wagerecht, der Oberkörper erhoben, der Kopf auf dem aufgestützten, rechten Arme ruhend. Unter ihr wird das Christkind gebadet. Es steht mit dem Kreuznimbus geziert in einem cylindrischen Becken einfachster Form, nur der Oberkörper aus diesem hervorragend, in strenger Vorderansicht, die Arme an den Seiten gerade herabgesenkt. Links kniet die das Kind badende Dienerin, rechts sitzt, wie diese in kleiner Gestalt, bildauswärts gewandt, auf einem Stuhle der nimbierte, greisenhafte Josef.

Auf der rechten Bildseite ist die Hirtenverkündigung dargestellt. Den Mittelgrund der Bildfläche nehmen die Gestalten von vier Hirten ein, hohe, bartlose Jünglingsgestalten, mit Leibrock, Strumpfhosen, Schulterkragen und einer niedrigen spitzen Mütze bekleidet. Zwei von ihnen tragen Hörner, einer blickt aufwärts nach links zu dem Engel, der in halber Figur, nach rechts gewandt, statt des üblichen Stabes eine goldene Scheibe in der Linken haltend, über der Geburtsszene erscheint, um ihnen die Verkündigung zu geben. Unmittelbar über den Hirten erscheinen auf einer welligen Wolkenlinie drei weitere Engelsgestalten, ebenfalls in halber Figur, aber in strenger Vorderansicht, die linke Hand gleichmässig offen vor der Brust. Alle sind nimbiert und mit aufrecht stehenden Flügeln versehen. Zu Füssen der Hirten sehen wir die Herde, Rinder und Böcke in lebhafter Bewegung und den ruhig sitzenden Schäferhund, den der vordere Hirt an der Leine hält. Die ikonographische Bestimmung der Bilder ist hier denkbar einfach, indem die Badeszene bei der Geburt Christi das übliche Charakteristikum derselben in der byzantinischen

In einer architektonischen Umrahmung sitzt auf einer nischen-gezierten Bank der nimbierte Heilige im Profil nach rechts gewandt, — ein Greis mit lang herabfallendem, weissem Haar und starkem, dreiteiligen Vollbart. Er trägt

breites, hohes Pult, auf dem das offene, unbeschriebene Evangelienbuch liegt, in welches der Heilige mit der Feder in der rechten Hand schreibt, während die linke das Tintenhorn hält. Seine nackten Füsse ruhen auf einer viereckigen Platte. Wir haben oben bereits gesehen,* dass die Darstellung zu der auf dem folgenden, herausgeschnittenen Blatt zu ergänzenden Perikope des Anfangs des Johannesevangeliums gehört, sodass kein Zweifel darüber bestehen kann, dass in dem Dargestellten der Evangelist Johannes zu sehen ist. Die Einfügung des Evangelistenbildes als des Verfassers der betreffenden Perikope in den evangelischen Zyklus ist eine nur selten belegbare Gepflogenheit, aber auch an anderen Orten nachzuweisen. Die Frage nach dem ersten Ursprung und der örtlichen Verbreitung dieses Verfahrens ist jedoch noch nicht spruchreif.**

IX, X. Predigt und Martyrium des heiligen Stefan. Taf. XXIV, Abb. 60, 61.

In diesen Darstellungen ist uns der in unserer Handschrift seltene Fall gegeben, dass eine Perikope mit zwei selbständigen Bildern ausgestattet ist. Das erste ist ein Schmalbild (Bl. 6) und zeigt auf der linken Bildseite den Heiligen stehend, in weissem Untergewand und gerade herabfallendem, braunem Manteltuch, nimbiert, nach rechts gewandt, in der Linken ein offenes Buch haltend, die Rechte vorgestreckt erhoben zu der rechts stehenden Gruppe seiner Zuhörer. Von diesen sind nur die vorderen in ganzer Figur ausgeführt, während von weiteren sechs, wie üblich

einer Handschrift, die enge Beziehungen zur Vögeschen Schule aufweist. Ein weiteres Beispiel giebt Vöge selbst in seiner Handschrift IV. S. Malerschule, Clm. 16 002. Cim. 162; Clm. 15 903, c. p. 52. Ganz analog finde ich das Bild des Evangelisten Mathäus zu Beginn derartiger Perikopenbücher als Illustration zu seiner ersten Perikope (Weihnachtsvigil) in Berlin, k. Bibl. Cod. theol. lat. fol. 34; (Reichenau-Trier! S. o. p. 114. Kopiert in Vöges Handschrift X (?) in Clm. 18 840 (S. o. p. 129. Handschrift F.); Clm. 2939, Cim. 141 (S. o. p. 131. Handschrift T.). Vor allem aber treffen wir auch gelegentlich die Bilder aller vier Evangelisten, einen jeden in dieser Weise vor die erste der nach dem Kirchenkalender ihm gehörigen Perikopen gestellt, und ich nenne hierfür als Beispiel die beiden Odalricus-Handschriften in München, Clm. 23 630. Cim. 53 und London Harleian 2970 (S. o. p. 117, Anm.), ferner Clm. 2938. Cim. 146. (S. o. p. 130. Handschrift LL.), Clm. 23 337, c. p. 89 und die auf Würzburg zu lokalisierende Handschrift Clm. 22 502, Univbibl. Mp. theol. fol. 88.). Bei dieser Hineinbeziehung des Evangelistenbildes in den evangelischen Zyklus begreifen wir es auch, wenn wir selbst in Psalterien vor diesem das Evangelistenbild finden: z. B. im Psalterium der Heiligen Elisabeth in Cividale: S. Haseloff, Malerschule

überbieten sich in drolliger Grimmigkeit des Ausdrucks. Soweit erkennbar, ist ihre Tracht die übliche profane der Zeit: Leibrock und Strumpfhosen, — beides in hellen, kräftigen Farben, die Hosen immer dunkler als der Rock. Die vorderste Gestalt trägt einen nicht zu hohen Knickstock; diese und zwei ihr folgende erheben die Arme, wie in heftiger Gegenrede zum Heiligen.

In dem zweiten, ganzseitigen Bilde Bl. 06 sehen wir hinter einer architektonischen Umrahmung in der Mitte der oberen Bildfläche den Heiligen zwischen zwei Palmbäumen knien. Kopf und Hände inbrünstig nach oben gewandt,* zum Himmel, der in üblicher Stilisierung angedeutet ist. Links und rechts von ihm ist die symmetrisch angeordnete, aber lebendig bewegte Gruppe der ihn steinigenden Masse, weiter unten zwei jugendliche Gestalten, die Steine in ihren hoch genommenen Gewändern sammeln. Ganz im Vordergrund, unmittelbar unter Stefan stehend, ist im Anschluss an die Apostelgeschichte (VII, 57) Saulus im üblichen Paulustypus, ebenfalls in lebhafter Bewegung, aber in reicherer Tracht dargestellt, die abgelegten Gewänder der Zeugen um ihn herumliegend. Dass Stefan in diesem Bilde bartlos, im vorhergehenden mit schwachem, flaumigen blonden Bart erscheint, nimmt uns bei einem abendländischen Werk dieser Zeit nicht Wunder. Auffallend ist vielleicht, dass im Predigtbilde nicht eine Magistratsperson oder der Hohepriester erscheint, und dass der Heilige gerade im Unterschied zu den bekannteren Darstellungen dieser Vorgänge, wie in einem wenig älteren Werk der westdeutschen Kunst, nicht im Diakonengewand, sondern in der üblichen, antikischen Tracht gegeben ist;** seine geistliche Würde ist nur ganz schwach durch eine kaum bemerkbare Tonsur angedeutet.

XI. Petrus und Johannes besuchen das Grab des

Auf der rechten Seite des schmalen Streifenbildes sehen wir neben einer Architektur einen schmucklosen Sarg, in der Form eines langen, niedrigen, viereckigen Kastens, dessen aufgehobenen Deckel der eben in lebhafter Bewegung herangekommene Petrus mit beiden Händen hält. Der Apostel, durch seinen Typus als Petrus charakterisiert, ist im Begriff, in den Sarg hineinzusteigen; sein linker Fuss ist noch aussen, während er den rechten bereits in den Sarg hineingesetzt hat. Hinter ihm stehen drei weitere Jünger, von denen zwei jugendlich und bartlos und einer blondbärtig ist. Der vorderste von ihnen, der Petrus am nächsten steht, muss, wenn unsere Deutung richtig ist, als

des Herrn leer ist und in der Vermutung eines Diebstahls

der Thatsache zu überzeugen.

Szene nicht als Illustration zu dem ihr zugehörigen Leseabschnitt gesetzt wird. Der ganze Vorgang, der inhaltlich mehr in die Oster- als in die Adventszeit gehört, ist hier

worden, offenbar weil er ein Ereignis aus dem Leben des Heiligen wiedergiebt. — allerdings obgleich die Perikope, die ihm zu Ehren gelesen wird, etwas anderes erzählt. Ikonographisch ist die Anwesenheit der zwei weiteren Jünger auffallend und vor allem das Fehlen der Tücher, indem deren Betrachtung durch die Apostel ausdrücklich erzählt und in den wenigen bildlichen Darstellungen dieses Ereignisses ausdrücklich vor Augen geführt wird. Übrigens ist eine genaue ikonographische Fixierung der Szene unmöglich, da sie nur ganz ausnahmsweise zur Darstellung kam und in den Bilderkreisen der Zeit regelmässig nicht anzutreffen ist. Um so wichtiger ist es, dass die Szene für den Bilderkreis unserer Schule charakteristisch ist, da wir sie in einer folgenden Handschrift wiederfinden werden. Ob sie ursprünglich der abendländischen oder byzantinischen Kunst angehört, wage ich nicht zu entscheiden. Das Malerbuch beschreibt sie § 310, p. 200; in der karolingischen Kunst finden wir sie in abbreviierter Form im Drogosakramentar,* in der gleichzeitigen italienischen Kunst in der Bibel von Farfa Cod. Vat. lat. 5729,** in der Deutschen Kunst des späten XII. Jahrhunderts in dem Codex aureus des Erfurter Domes in der Bibliothek des Grafen Schonborn in Pommersfelden Cod. 2800.

XII. Die Anbetung der drei Könige. Taf. XXIV, Abb. 05.

Rechts sitzt Maria vor einem Hause auf einer nischengeschmückten Polsterbank, die Füsse auf einer Platte ruhend. Auf ihrem Schosse sitzt das kreuznimbierte, vollbekleidete Kind. Beide wenden sich, fast ins Profil gerückt, nach links zu den herannahenden drei Weisen, die leeren Hände ohne Attribut diesen entgegenstreckend, nur das Christkind eine kleine, geschlossene Schriftrolle in der Linken haltend. Von den Königen ist der vorderste mit starkem, grauschwarzen Bart und kurzem Haar gegeben, der zweite und dritte bartlos, jugendlich, — bei diesem das Haar schwärz-

und Plastik durchaus üblich ist. Der höhere, linke Teil des Bildes ist von einer massiven Backsteinarchitekur eingenommen, die sich nach der Mitte zu zwei Säulenarkaden öffnet, zu denen Ochs und Esel hineinblicken, — nicht auf das hier fehlende Christkind, sondern auf das Lager, auf dem Maria liegt, — der Unterkörper wagerecht, der Oberkörper erhoben, der Kopf auf dem aufgestützten, rechten Arme ruhend. Unter ihr wird das Christkind gebadet. Es steht mit dem Kreuznimbus geziert in einem cylindrischen Becken einfachster Form, nur der Oberkörper aus diesem hervorragend, in strenger Vorderansicht, die Arme an den Seiten gerade herabgesenkt. Links kniet die das Kind badende Dienerin, rechts sitzt, wie diese in kleiner Gestalt, bildauswärts gewandt, auf einem Stuhle der nimbierte, greisenhafte Josef.

Auf der rechten Bildseite ist die Hirtenverkündigung dargestellt. Den Mittelgrund der Bildfläche nehmen die Gestalten von vier Hirten ein, hohe, bartlose Jünglingsgestalten, mit Leibrock, Strumpfhosen, Schulterkragen und einer niedrigen spitzen Mütze bekleidet. Zwei von ihnen tragen Hörner, einer blickt aufwärts nach links zu dem Engel, der in halber Figur, nach rechts gewandt, statt des üblichen Stabes eine goldene Scheibe in der Linken haltend, über der Geburtsszene erscheint, um ihnen die Verkündigung zu geben. Unmittelbar über den Hirten erscheinen auf einer welligen Wolkenlinie drei weitere Engelsgestalten, ebenfalls in halber Figur, aber in strenger Vorderansicht, die linke Hand gleichmässig offen vor der Brust. Alle sind nimbiert und mit aufrecht stehenden Flügeln versehen. Zu Füssen der Hirten sehen wir die Herde, Rinder und Böcke in lebhafter Bewegung und den ruhig sitzenden Schäferhund, den der vordere Hirt an der Leine hält. Die ikonographische Bestimmung der Bilder ist hier denkbar einfach, indem die Badeszene bei der Geburt Christi das übliche Charakteristikum derselben in der byzantinischen Kunst ist.*)

VIII. Schreibender Evangelist. (Taf. XXIII, Abb. 59.)

Bl. 5b. Nat. Dni. ad missam.

In einer architektonischen Umrahmung sitzt auf einer nischen-gezierten Bank der nimbierte Heilige im Profil nach rechts gewandt, — ein Greis mit lang herabfallendem, weissem Haar und starkem, dreiteiligen Vollbart. Er trägt ein hellblaues Untergewand mit weiten kurzen Armeln, darüber ein violettgraues Manteltuch. Vor ihm steht ein breites, hohes Pult, auf dem das offene, unbeschriebene Evangelienbuch liegt, in welches der Heilige mit der Feder in der rechten Hand schreibt, während die linke das Tintenhorn hält. Seine nackten Füsse ruhen auf einer viereckigen Platte. Wir haben oben bereits gesehen,*) dass die Darstellung zu der auf dem folgenden, herausgeschnittenen Blatt zu ergänzenden Perikope des Anfangs des Johannesevangeliums gehört, sodass kein Zweifel darüber bestehen kann, dass in dem Dargestellten der Evangelist Johannes zu sehen ist. Die Einfügung des Evangelistenbildes als des Verfassers der betreffenden Perikope in den evangelischen Zyklus ist eine nur selten belegbare Gepflogenheit, aber auch an anderen Orten nachzuweisen. Die Frage nach dem ersten Ursprung und der örtlichen Verbreitung dieses Verfahrens ist jedoch noch nicht spruchreif.**)

IX, X. Predigt und Martyrium des heiligen Stefan. (Taf. XXIV, Abb. 60, 61.)

Bl. 6, 6b. Nat. sci. Stephani.

In diesen Darstellungen ist uns der in unserer Handschrift seltene Fall gegeben, dass eine Perikope mit zwei selbständigen Bildern ausgestattet ist. Das erste ist ein Schmalbild (Bl. 6) und zeigt auf der linken Bildseite den Heiligen stehend, in weissem Untergewand und gerade herabfallendem, braunem Manteltuch, nimbiert, nach rechts gewandt, in der Linken ein offenes Buch haltend, die Rechte vorgestreckt erhoben zu der rechts stehenden Gruppe seiner Zuhörer. Von diesen sind nur die vorderen in ganzer Figur ausgeführt, während von weiteren sechs, wie üblich

*) Ich verweise hier blos auf die Ergebnisse von Max Schmid, Die Darstellungen der Geburt Christi in der bildenden Kunst. Stuttgart 1890. Es ist auffällig, dass Ebner a. a. O. p. 54 der Irrtum unterlaufen ist, in der Badeszene des Geburtsbildes in Ivrea Cod. 86 (Bl. 17 b) die Taufe Christi, — als zu einem Bilde mit der Geburt verbunden! — zu sehen. Wie andauernd und verschiedenartig in Regensburg byzantinische Einflüsse wirken, beweist, dass in einer Regensburger Handschrift des hohen XII. Jahrh. Clm. 13 069 die Geburt Christi in der Höhle dargestellt wird, — bekanntlich ein ganz seltener Fall in der deutschen Kunst der Zeit.

[illegible] S. o. p. 137.

**) Einen solchen Fall hat Beissel in seiner Publikation des Bernwardevangeliars p. 25 bekannt gemacht und als alleinstehend erörtert: Wir finden nämlich, ganz wie in unserer Handschrift, das Bild des Evangelisten Johannes als Illustration zur dritten Weihnachtsmesse in dem Evangeliar des heiligen Ansfrid im erzbischöflichen Museum zu Utrecht, — einer Handschrift, die enge Beziehungen zur Vögeschen Schule aufweist. Ein weiteres Beispiel giebt Vöge selbst in seiner Handschrift IV. S. Malerschule, p. 136, 190. Ich füge diesen Fällen noch zwei weitere hinzu: Clm. 16 002, Cim. 162; Clm. 15 903, c. p. 52. Ganz analog finde ich das Bild des Evangelisten Mathäus zu Beginn derartiger Perikopenbücher als Illustration zu seiner ersten Perikope (Weihnachtsvigil) in Berlin, k. Bibl. Cod. theol. lat. fol. 34; (Reichenau-Trier! S. o. p. 114. Kopiert in Vöges Handschrift X!!); in Clm. 18 840 (S. o. p. 129. Handschrift F.); Clm. 2939, Cim. 141 (S. o. p. 131, Handschrift T.). Vor allem aber treffen wir auch gelegentlich die Bilder aller vier Evangelisten, einen jeden in dieser Weise vor die erste der nach dem Kirchenkalender ihm gehörigen Perikopen gestellt, und ich nenne hierfür als Beispiel die beiden Ödalricus-Handschriften in München, Clm. 23 630, Cim. 53 und London Harleian 2970 (S. o. p. 117, Anm.), ferner Clm. 2938, Cim. 146. (S. o. p. 130, Handschrift LL.), Clm. 23 337, c. p. 89 und die auf Würzburg zu lokalisierende Handschrift Clm. 22 502, c. p. 40 (Derselben Hand oder Werkstatt angehörig wie Würzburg Univbibl. Mp. theol. fol. 88.). Bei dieser Hineinbeziehung des Evangelistenbildes in den evangelischen Zyklus begreifen wir es auch, wenn wir selbst in Psalterien vor diesem das Evangelistenbild finden: z. B. im Psalterium der Heiligen Elisabeth in Cividale: S. Haseloff, Malerschule Handschrift II, p. 204, Abb. 40. — Vergl. auch oben p. 91, Anm.

in solchen Fällen, nur die Köpfe sichtbar sind. Alle zehn überbieten sich in drolliger Grimmigkeit des Ausdrucks. Soweit erkennbar, ist ihre Tracht die übliche profane der Zeit: Leibrock und Strumpfhosen, — beides in hellen, kräftigen Farben, die Hosen immer dunkler als der Rock. Die vorderste Gestalt trägt einen nicht zu hohen Krückstock; diese und zwei ihr folgende erheben die Arme, wie in heftiger Gegenrede zum Heiligen.

In dem zweiten, ganzseitigen Bilde (Bl. 6b) sehen wir hinter einer architektonischen Umrahmung in der Mitte der oberen Bildfläche den Heiligen zwischen zwei Palmbäumen knien, Kopf und Hände inbrünstig nach oben gewandt,*) zum Himmel, der in üblicher Stilisierung angedeutet ist. Links und rechts von ihm ist die symmetrisch angeordnete, aber lebendig bewegte Gruppe der ihn steinigenden Masse, weiter unten zwei jugendliche Gestalten, die Steine in ihren hoch genommenen Gewändern sammeln. Ganz im Vordergrund, unmittelbar unter Stefan stehend, ist im Anschluss an die Apostelgeschichte (VII, 57) Saulus im üblichen Paulustypus, ebenfalls in lebhafter Bewegung, aber in reicherer Tracht dargestellt, die abgelegten Gewänder der Zeugen um ihn herumliegend. Dass Stefan in diesem Bilde bartlos, im vorhergehenden mit schwachem, flaumigen, blonden Bart erscheint, nimmt uns bei einem abendländischen Werk dieser Zeit nicht Wunder. Auffallend ist vielleicht, dass im Predigtbilde nicht eine Magistratsperson oder der Hohepriester erscheint, und dass der Heilige gerade im Unterschied zu den bekannteren Darstellungen dieser Vorgänge, wie in einem wenig älteren Werk der westdeutschen Kunst, nicht im Diakonengewand, sondern in der üblichen, antikischen Tracht gegeben ist;**) seine geistliche Würde ist nur ganz schwach durch eine kaum bemerkbare Tonsur angedeutet.

XI. Petrus und Johannes besuchen das Grab des Auferstandenen. (Taf. XXIV, Abb. 62.)

Bl. 7b. Nat. sci. Johannis ev.

Auf der rechten Seite des schmalen Streifenbildes sehen wir neben einer Architektur einen schmucklosen Sarg, in der Form eines langen, niedrigen, viereckigen Kastens, dessen aufgehobenen Deckel der eben in lebhafter Bewegung herangekommene Petrus mit beiden Händen hält. Der Apostel, durch seinen Typus als Petrus charakterisiert, ist im Begriff, in den Sarg hineinzusteigen; sein linker Fuss ist noch aussen, während er den rechten bereits in den Sarg hineingesetzt hat. Hinter ihm stehen drei weitere Jünger, von denen zwei jugendlich und bartlos und einer blondbärtig ist. Der vorderste von ihnen, der Petrus am nächsten steht, muss, wenn unsere Deutung richtig ist, als Johannes erkannt werden. Denn es kann hier nur der Vorgang dargestellt sein, den das Evangelium Johannis cap. XX, 1—8 berichtet: Petrus und Johannes erhalten, unkundig der Auferstehung, die Nachricht, dass das Grab des Herrn leer ist und in der Vermutung eines Diebstahls am heiligen Leichnam eilen sie bestürzt zum Grabe; Johannes, als der jüngere, ist zuerst angelangt, wartet aber, bis der ältere Petrus herankommt, um dann, nach diesem, sich von der Thatsache zu überzeugen.

Es liegt hier einer der wenigen Fälle vor, wo eine Szene nicht als Illustration zu dem ihr zugehörigen Leseabschnitt gesetzt wird. Der ganze Vorgang, der inhaltlich mehr in die Oster- als in die Adventszeit gehört, ist hier als Illustration zum Feste des Evangelisten Johannes gesetzt worden, offenbar weil er ein Ereignis aus dem Leben des Heiligen wiedergiebt, — allerdings obgleich die Perikope, die ihm zu Ehren gelesen wird, etwas anderes erzählt. Ikonographisch ist die Anwesenheit der zwei weiteren Jünger auffallend und vor allem das Fehlen der Tücher, indem deren Betrachtung durch die Apostel ausdrücklich erzählt und in den wenigen bildlichen Darstellungen dieses Ereignisses ausdrücklich vor Augen geführt wird. Übrigens ist eine genaue ikonographische Fixierung der Szene unmöglich, da sie nur ganz ausnahmsweise zur Darstellung kam und in den Bilderkreisen der Zeit regelmässig nicht anzutreffen ist. Um so wichtiger ist es, dass die Szene für den Bilderkreis unserer Schule charakteristisch ist, da wir sie in einer folgenden Handschrift wiederfinden werden. Ob sie ursprünglich der abendländischen oder byzantinischen Kunst angehört, wage ich nicht zu entscheiden. Das Malerbuch beschreibt sie § 310, p. 209; in der karolingischen Kunst finden wir sie in abbrevierter Form im Drogosakramentar,*) in der gleichzeitigen italienischen Kunst in der Bibel von Farfa Cod. Vat. lat. 5729,**) in der Deutschen Kunst des späten XII. Jahrhunderts in dem Codex aureus des Erfurter Domes in der Bibliothek des Grafen Schönborn in Pommersfelden (Cod. 2869).

XII. Die Anbetung der drei Könige. (Taf. XXIV, Abb. 63.)

Bl. 12. Epiphania.

Rechts sitzt Maria vor einem Hause auf einer nischengeschmückten Polsterbank, die Füsse auf einer Platte ruhend. Auf ihrem Schosse sitzt das kreuznimbierte, vollbekleidete Kind. Beide wenden sich, fast ins Profil gerückt, nach links zu den herannahenden drei Weisen, die leeren Hände ohne Attribut diesen entgegenstreckend, nur das Christkind eine kleine, geschlossene Schriftrolle in der Linken haltend. Von den Königen ist der vorderste mit starkem, grauschwarzen Bart und kurzem Haar gegeben, der zweite und dritte bartlos, jugendlich, — bei diesem das Haar schwärz-

*) Act. Ap. VII, 57 ... suscipe spiritum meum.

**) S. die Darstellungen des Petrus [illegible] ... Vat. ... II, 36 No.

*) ... Ms. lat. 9428, Bl. ... Charsamstag.

**) S. ... Vat. ... Miniaturen ... No. IV, 87.

lich, bei jenem rotbraun. Sie erscheinen in einfacher, profaner Tracht, mit Leibrock und anliegenden Strumpfhosen. In den Händen halten sie braune (irdene) Schüsseln, die die Geschenke enthalten. Oben, etwa über der Mitte, zwischen den Gruppen der Könige und der Maria mit dem Kinde ist in einer hellblauen Wolke der rote, zackige Stern sichtbar. Ikonographisch ist die eigentümlich schreitende Stellung der Könige bemerkbar, ferner, dass sie baarhäuptig sind, also ohne Kronen oder Mützen, schliesslich, dass sie die Geschenke in den unbedeckten Händen, nicht auf einem Tuche, darbringen. Die typischendrei Altersstufen sind in ihnen nicht zu erkennen. Das Fehlen Josefs entspricht der Regel.

XIII. Der zwölfjährige Christus lehrt im Tempel. (Taf. XXV, Abb. 64.)
(*Bl. 14. Dominica I post Epiph.*)

Der jugendliche Christus mit langherabfallendem blonden Haar sitzt in der Mitte der Darstellung in strenger Vorderansicht; er trägt den Kreuznimbus, die Linke ruht auf dem Schoss mit einer geschlossenen Schriftrolle, die Rechte hält er redend vor der Brust. Um ihn herum sitzen im Halbkreis fünf Schriftkundige, alle nimbiert, in hellen antikischen Gewändern, die Füsse, im Gegensatz zu Christus, in dunklen Schuhen. Die beiden an den Seiten sitzenden sind Greise mit starkem, grauweissen, die mittleren Männer mit rotbraunem Haar und Bart, der letzte unten in der Mitte ist bartlos und trägt braunes Haar, das, wie bei den übrigen, in langen Strähnen herabfällt. Die ersten Paare halten offene Bücher, die zweiten geschlossene Rollen, der letzte ein offenes Schriftband. Auch diese Darstellung ist in der abendländischen Kunst dieser frühen Zeit selten, obgleich wir bereits in der karolingischen Kunst durch einen titulus (Carmina Sangallensia) von ihr Kunde haben. (S. Leitschuh, a. a. O. p. 342.) Der im Codex Egberti für sie vorliegende Typus (Kraus, Taf. XVII.) geht offenbar auf ein altchristlich-abendländisches Vorbild zurück, ähnlich der Hieronymusvorlesung in der Viviansbibel und der Bibel von St. Paul bei Rom, und hat mit unserer Darstellung nichts zu thun. Von späteren abendländischen Darstellungen, die den uns vorliegenden Typus, dem das Fehlen der Eltern Christi charakteristisch ist, repräsentieren, erwähne ich die der der Salzburger Schule zugehörigen Handschrift Clm. 15 903 c. p. 52 (s. XII.).

XIV. Die Taufe Christi. (Taf. XXV, Abb. 65.)
(*Bl. 16 b. In octav. Epiph.*)

In der Mitte des Bildes steht der jugendliche, nackte, kreuznimbierte Christus, in einer wenig bewegten Vorderansicht, in der durch horizontale, parallele Wellenlinien stilisierten, breiten Wasserfläche, die bis zu den Schultern reicht, aber die Zeichnung des Körpers durchscheinen lässt. Die Linke hält er vor der Scham, die Rechte an der Seite herabgesenkt; über ihm schwebt die nimbierte Taube aus einem Wolkengebilde herab. Links steht der Täufer, mit ungepflegtem Vollbart und langem Haar, in der Linken den Zipfel seines Gewandes haltend, die Rechte erhoben auf das Haupt Christi legend. Er ist bekleidet mit einem blauweissen Untergewand und rotviolettem Mantel. Hinter ihm steht ein nimbierter, bartloser Heiliger, eine geschlossene Rolle in der Rechten tragend, rechts die zwei beflügelten Engel, nimbiert und mit langem Haar, jeder ein auf den Unterarmen ausgebreitetes Tuch bereit haltend. All diese Figuren stehen in einer Linie und nur wenig höher als Christus selbst. Auffallend ist die Heiligengestalt hinter dem Täufer, in der vielleicht ein begleitender Apostel, nach Strzygowski Jesaias, zu erkennen ist. Die horizontale Linie des Wasserspiegels ist bereits Strzygowski aufgefallen, aber er hat nicht den Schluss gezogen, der notwendig ist, dass hier eine nicht gelungene Nachahmung eines byzantinischen Typus der Darstellung vorliegt; denken wir uns nur die Wasserfläche seitlich, d. h. vor den Figuren des Täufers und der Engel, durch eine plastische Terrainangabe begrenzt, und die Engel statt im Nebeneinander in einem perspektivischen Hintereinander, so erhalten wir ein byzantinisches Schema.

XV. Die Hochzeit zu Kana. (Taf. XXV, Abb. 66.)
(*Bl. 17. Dom. II post Theoph.*)

Die Darstellung ist in ziemlich engem Anschluss an den Text (Joh. II. 1 f.) gegeben. Quer über das ganze Bild hin, die ganze Breitenausdehnung desselben einnehmend, steht die Gasttafel in bedachter perspektivischer Darstellung, indem nicht wie in der Regel die ganze Tischfläche, wie aus der Vogelschau gesehen gegeben ist, sondern nur als schmaler Streif, von dem das Tischtuch fast bis zur Erde reichend herabfällt. Hinter der Tafel sind die Teilnehmer des Hochzeitsmahles, in halber Figur, sitzend, sichtbar: in der Mitte sitzt links der bärtige, kreuznimbierte Heiland, zu dem sich links von rückwärts her Maria wendet, die Hand ihm in der Rede auf die Schulter legend. Rechts neben Christus sitzt die Braut, durch den Kronreif auf dem Haupt, einer nicht seltenen Sitte entsprechend, charakterisiert. An diese, den Mittelpunkt bildenden Gestalten schliessen sich nach links drei Apostel an, einer bärtig, die anderen bartlos, alle nimbiert. Rechts neben der Braut der bärtige Bräutigam, neben ihm eine Gruppe von drei Hochzeitsgästen, alle baarhäuptig, der Bräutigam und der Gast neben ihm einen Becher zum Trunke erhebend. Bräutigam und Braut sind durch eine Streifenstickerei auf ihrem Gewande ausgezeichnet. Im Vordergrund unten vor dem Tisch stehen sechs steinerne, doppelhenkelige Krüge, in deren ersten rechts ein Diener aus einer hohen, schlanken Kanne Wasser eingiesst. Links neben den Krügen sehen wir einen zweiten Diener, der soeben aus dem letzten Kruge geschöpft hat und den Becher mit dem Inhalt wohl zu Christus reicht. Hinter dem ersten Diener steht rechts

ein bärtiger Mann in weltlicher Tracht, einen Eimer in der gesenkten Rechten haltend: wahrscheinlich der Speisemeister.*)

XVI. Die Heilung des Aussätzigen. (Taf. XXV, Abb. 67.)
Bl. 19 b. Dom. III post Theoph.

In der Mitte der Szene steht Christus mit dem Kreuznimbus, in ruhiger Haltung nach rechts gewandt, nur die Rechte ausgestreckt erhoben; hinter ihm auf der linken Bildseite drei nimbierte Apostel, der vordere ein Greis, der zweite bartlos, der dritte mit schwarzbraunem Vollbart. Auf der vorderen Bildseite nähert sich in gebückter Haltung der Leprosus, bärtig, nur mit dem Leibrock bekleidet, aber ohne Attribut, die Hände wie flehend zu Christus erhoben. Hinter ihm stehen vier Zuschauer in weltlicher Tracht, Männer verschiedenen Alters, deren vorderster die Arme erstaunt vorstreckt; der dritte trägt einen Krückstock. Der Leprosus ist durch einen Ausschlag, der in kleinen Punkten den ganzen Körper bedeckt, charakterisiert; Horn und Krückstock, die ihm sonst gerne gegeben werden, fehlen.

XVII. Der Sturm auf dem Meere. (Taf. XXVI, Abb. 68.)
(Bl. 22. Dom. IV post Theoph.)

In der Mitte des seiner Längsausdehnung nach quer im Bilde stehenden Schiffes liegt auf der rechten Körperseite schlafend, mit geschlossenen Augen, Christus, den Kopf auf dem im Gewande verborgenen, gebogenen Arme ruhend; zu Kopf und Füssen vier Apostel, über ihn gebeugt, um ihn zu wecken. Das Schiff ist mit einem Segel ausgerüstet und endigt in zwei hochaufgerichtete züngelnde Tierköpfe. Das Wasser ist, wie in der Taufe Christi, durch parallelliegende ruhig bewegte Wellenlinien stilisiert und lässt durch seinen grünen Farbenauftrag den Kiel des Schiffes, die Ruder und einige Fische durchschimmern. Weder in der primitiven Wiedergabe des Wassers, noch durch die Lage des Schiffes oder das sonst beliebte Auskunftsmittel der Zufügung blasender Windgötter ist der „Sturm" angedeutet. Hierdurch unterscheidet sich unsere Darstellung von der Wiedergabe der Szene in der südwestdeutschen und kölnischen (Darmstadt, Cod. 1640, Bl. 117) Schule.

XVIII. Die Darbringung im Tempel. (Taf. XXVI, Abb. 69.)
(Bl. 29 b. Purificatio sanc. Mariae.)

Vor einer dreischiffigen Architektur, die wohl nicht nur dekorativ wirken, sondern ein Kirchengebäude andeuten soll — die mittlere Kuppel trägt ein gleichschenkeliges Kreuz —, steht links in der Mitte Maria, das Kind noch im Arme haltend, rechts der Priester, die Hände, im Gewand verborgen, vorstreckend, um das Christkind in Empfang zu nehmen, das zwar noch auf dem Arme der Mutter sitzt, aber beide Hände lebhaft ihm entgegenstreckt. Links, hinter Maria, steht Josef, wie der Priester ein Greis mit grauweissem Bart, zwei Tauben als Opfergabe auf den im Gewand verborgenen Händen tragend. Hinter dem Priester rechts steht Hanna, die Linke wie zur Begrüssung vorstreckend, nicht wie häufig prophetisch erhoben. Nur Maria und das Kind sind mit dem Nimbus ausgezeichnet. Die bildliche Wiedergabe dieser Szene ist in der abendländischen und byzantinischen Kunst eine so gleichförmige, dass bei ihr massgebende ikonographische Klassifizierungen ausgeschlossen sind. Man könnte höchstens das Fehlen eines üblichen Inventarstückes der Szene, des Altars, betonen.

XIX, XX. Der ungläubige Thomas und der Engel am Grabe. (Taf. XXVI, Abb. 70.)
(Bl. 29 b. Ostern.)

Die erste Szene, die in der oberen Bildhälfte dargestellt ist, zeigt in der Mitte Christus in ruhiger Haltung, in Vorderansicht stehend, die rechte Seite der Brust entblösst und den rechten Arm fast in wagrechter Haltung erhoben, während die Linke den herabgelassenen Mantel hält. Links unter dem erhobenen Arm des Herrn steht Thomas mit braunem, langen Haar und Bart, gebeugt herannahend, mit dem Zeigefinger der Rechten Christi Seitenwunde berührend. Auf der anderen Seite rechts steht Maria, beide Hände „staunend", das Innere nach aussen gewandt, erhoben. Ikonographisch wäre nur die ruhige Haltung Christi, das Fehlen einer Andeutung der Wundmale an Händen und Füssen und die Anwesenheit Mariae bei der Abwesenheit der Apostel zu beachten.

Den Mittelpunkt der zweiten Darstellung bildet der viereckige, niedrige Sarg des Auferstandenen, in dem die beiden Schweisstücher getrennt liegen und über dem sich eine Bogenarchitekur wölbt, auf der zwei gepanzerte Wächter, auf ihren Schilden schlafend, mit geschlossenen Augen lagern. Rechts auf der aufrecht stehenden Deckplatte des Sarges sitzt der beflügelte, nimbierte Engel, in hellen Gewändern, in der Rechten den hier nicht mit dem Kreuz, sondern mit drei Kugeln bekrönten Stab haltend, die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger zu den auf der linken Seite harrenden zwei Frauen gewandt. Diese sind beide unnimbiert und halten ein turrisförmiges Gefäss hellroter Farbe, die vordere schwingt ausserdem mit der Rechten ein an Ketten hängendes Weihrauchgefäss.*)

XXI. Die Herabkunft des heiligen Geistes. (Taf. XXVII, Abb. 71.)
(Bl. 37 b. Pfingsten.)

Den Mittelpunkt der Darstellung bildet eine Reihe konzentrischer Kreisstreifen, die in verschiedenen, durch

* Vöge, Malerschule, p. 257, Anm. 1, sieht irrtümlich in der Szene das Gastmahl aus dem Gleichnis vom reichen Manne und dem armen Lazarus dargestellt. Unsere Darstellung ist gewürdigt bei Haseloff, a. a. O., p. 128, der jedoch wohl zu weit geht, wenn er in der Bekrönung der Braut ein Merkmal byzantinischen Einflusses sieht. Dass die Krone in Hochzeitsdarstellungen ein beliebtes Attribut der Brautleute war, beweist z. B. eine Zeichnung in Clm. 13 074, c. p. 72, Bl. 100 b.

*) Über die ikonographischen Merkmale dieser Szene s. o. p. 74.

weisse Brechung gewonnenen Abtönungen von grellem, feuerfarbigen Ziegelrot gehalten sind. Vom Zentrum gehen radial, wie die Speichen eines Rades, zwölf Fackeln aus, die jedesmal in drei Flammenzungen endigen. Um dieses „Feuerrad" herum sitzen in ganzer Figur zehn Apostel, denen die zwei fehlenden als Brustbilder an den Seiten neben den Säulen des Rahmens zugefügt sind. Sie sind mit goldenen und silbernen Nimben geziert, halten in der Linken meistens ein geschlossenes Buch oder ein zusammengerolltes Schriftband, während die Rechte in dem Gestus der Rede oder des Nachdenkens bewegt ist. Alle Apostel sind bärtig, sodass ein jugendlicher Typus für Johannes fehlt. Deutlich ist oben an bevorzugter Stelle, in der Mitte, Petrus charakterisiert, sodass wir für Paulus, dessen charakteristischen Typus wir ebenfalls vermissen, nur die Wahl zwischen einem der beiden neben Petrus sitzenden Jünger haben. Ikonographisch ist die hier vorliegende Darstellung weniger wegen des Fehlens der Maria und der Taube wichtig, als wegen der merkwürdigen kreisförmigen Anordnung der Apostel um das „Feuerrad". Die nächste Parallele hierzu bietet die Pfingstdarstellung einer Handschrift der Vögeschen Schule (Clm. 23 338 c. p. 86. Vöge-Handschrift VII), doch weiss ich ebensowenig wie Vöge die künstlerischen Quellen dieser bildlichen Tradition anzugeben.*)

XXII. Wunder und Martyrium Petri. (Taf. XXVII, Abb. 72.)

(*Bl. 40. Nat. sci. Petri.*)

In der oberen Bildhälfte ist die Kreuzigung Petri dargestellt.**) In der Mitte steht das verkehrt aufgerichtete Kreuz, an dem der Apostelfürst, den nimbierten Kopf nach unten, sodass der Haarschopf drastisch herabhängt, mit vier Nägeln angenagelt ist. Seine Füsse hält ein Suppedaneum; aus den vier Wundmalen fliesst Blut. Der Heilige ist nur mit dem nicht geknoteten, sondern umgeschlungenen Lendenschurz bekleidet. Vier Henkersknechte sind noch zu beiden Seiten des Kreuzes über und unter den Kreuzarmen mit dem Vollzuge beschäftigt; sie tragen alle die übliche weltliche Tracht; einer von ihnen schwingt den Hammer. Oben, an dem in die Lüfte ragenden Fussende des Kreuzes, wird der gesenkte Kopf des Heilandes mit dem Kreuznimbus, dem noch lebenden, offenen Auges schauenden Petrus sichtbar. Links neben der Hauptszene steht ein Zuschauer, in weltlicher Tracht, wohl ein Gläubiger, denn er scheint mit der Rechten auf die Erscheinung des Erlösers ausdrücklich zu weisen. Rechts steht Paulus in seinem charakteristischen Typus, nimbiert, gesenkten Hauptes, in antikischer Tracht, die Rechte an die Wange haltend, im Gestus der Trauer.

In der unteren Hälfte des Bildes sind zwei weitere Szenen vereinigt. Links sitzt auf einem einfachen Thronsessel ein bekrönter, bärtiger Fürst, einen wiederum mit drei Kugeln bekrönten, langen Szepterstab in der Linken haltend. Er trägt Schuhe, Strumpfhosen, Leibrock und Schulterkragen; hinter ihm stehen zwei mit Schild und Lanze bewaffnete Begleiter. Er wendet sich nach rechts zu einem vor ihm in bewegter Schrittstellung stehenden Mann, der in weltlicher Tracht, die Linke auf einen Krückstock gestützt, die Rechte wie in der Rede zum Fürsten wendet, entweder ihm von dem Wirken der Apostel berichtend oder den Befehl zur Gefangennahme Petri entgegennehmend. Auf der rechten Seite sehen wir die beiden Apostelfürsten wie im Gespräche stehend: rechts Paulus zu dem links stehenden Petrus blickend, der seinerseits herabblickt zu einem in krampfhafter Stellung am Boden liegenden Besessenen. Die Besessenheit ist durch rote Feuerflammen, die seinen Körper umgeben, ausgedrückt. Paulus setzt ihm den Fuss auf den Arm. Vielleicht ist hier die Vernichtung des Magiers Simon durch Petrus dargestellt.

Dies sind die zur bildlichen Darstellung gelangten Szenen, deren genaue ikonographische Bestimmung ja nicht zu unseren engeren Aufgaben gehörte. Nur das eine dürfen wir als Resultat unserer Beschreibungen hinstellen, dass einige der Darstellungen offenbar die Kenntnis byzantinischer Arbeiten voraussetzen, sodass wir in ikonographischer Beziehung byzantinischen Einfluss konstatieren müssen, und zwar jenen in dieser Zeit seltenen direkten byzantinischen Einfluss, auf den es uns allein jedoch ankommt, nicht nur byzantinische Elemente, die in letzter Linie auf die Kunst des Ostens zurückgehen, aber im Laufe einer allmählichen Rezeption mehr oder minder Allgemeingut der abendländischen Kunst geworden sind. Dagegen sei bemerkt, dass eine direkte ikonographische Beziehung zu den grossen südwestdeutschen Schulen nicht notwendig angenommen werden muss, wenn auch manche Szenen (Darbringung, Thomas, Pfingsten) weitgehende Vergleichspunkte bieten.

Ehe wir nun mit der Betrachtung des Kunstcharakters der Darstellungen beginnen, haben wir noch den hier uns entgegentretenden Bilderkreis als solchen ins Auge zu fassen. Wir geben deshalb eine Übersicht der zur Darstellung gelangten Szenen in einer Tabelle, indem wir jedoch auch die Stellen berücksichtigen, in denen nur der Raum für eine Darstellung frei gelassen ist, da wir die Szenen, die wir dort erwarten dürfen, als zum Bilderkreis der Schule gehörig betrachten müssen.

*) S. Vöge a. a. O., p. 233. 275. Abb. 34. Aus einem blossen perspektivischen Missverständnis, das entstehen konnte, wenn man die Apostel nicht reihenweis, sondern zentral anordnete (S. z. B. Elfenbein auf Cod. XI, 168 Rom, Bibl. Barb. S. L'Arte II, 290 f.) ist dieser ikonographische Typus kaum zu erklären.

**) Auch diese Szene gehört zu denen, die für den spezifisch südostdeutschen Bilderkreis charakteristisch sind, während sie in der südwestdeutschen Malerei als Illustration zum Apostelfeste in der Regel durch die Schlüsselübergabe an Petrus ersetzt wird. (Epternacensis-Gotha, Vöge-Handschrift M., I., XII.)

	Tag des Kirchenkalenders	Darstellung		Perikope
Bl. 1		Schlüsselübergabe an Petrus und Paulus.		(Titelblatt.)
Bl. 1 b	Weihnachtsvigil	1. Maria Tempelgang.		
		2. Der Engel vor Josef.		
Bl. 2		3. Zierblatt.	Bl. 2	Cum esset desponsata.
Bl. 3	Weihnachten I	1. Die Ausgabe des Edikts.	Bl. 3 b	Exiit edictum a Caesare.
		2. Wanderung nach Bethlehem.		
Bl. 4 b	Weihnachten II	Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten.	Bl. 5	Pastores loquebantur.
Bl. 5 b	Weihnachten III	Schreibender Evangelist.	ausgeschnitten	[In principio erat verbum.]
Bl. 6	Stephan	1. Predigt des heiligen Stephan.	Bl. 7	Dicebat Jhc. turbis Judaeorum.
Bl. 6 b		2. Steinigung des heiligen Stephan.		
Bl. 7 b	Johannes Ev.	Johannes und Petrus am Grabe des Auferstandenen.	Bl. 8	Dixit Jhc. Petro sequere me.
Bl. 8 b	Unschuldige Kinder	Leerer Raum [zweite Erscheinung des Engels vor Josef? Flucht nach Ägypten? Kindermord?]	Bl. 9	Angelus Dni. apparuit in somnis Josef.
Bl. 9 b	Weihnachts-Oktav	Leerer Raum. [Beschneidung??]	Bl. 10	Postquam impleti sunt dies purgationis.
Bl. 11 b	Drei-Könige	1. Leerer Raum. Drei Könige auf der Reise. Vor Herodes.	Bl. 12	Cum natus esset.
Bl. 12		2. Anbetung der Drei Könige.		
Bl. 14	I. Sonntag nach Epiph	Christus 12 jährig im Tempel.	Bl. 14	Cum factus esset Jhc. annorum XII.
Bl. 16 b	Drei-Königs-Oktav	Taufe Christi.	Bl. 15	1. Vidit Johannes Jhm. venientem.
			Bl. 16	2. Cum audisset Jhc., quod Johannes traditus esset.
			Bl. 16 b	3. Venit Jhc. a Galilaea in Jordanem.
Bl. 17	II. Sonntag nach Epiph	Hochzeit zu Kana.	Bl. 17 b	Nuptiae factae.
Bl. 19 b	III.	Heilung des Aussätzigen.	Bl. 20	Cum descendisset Jhc. de monte.
Bl. 22	IV.	Sturm auf dem Meere.	Bl. 22 b	Ascendente Jhu. in naviculam.
Bl. 24 b	Lichtmess	Darbringung im Tempel.	Bl. 25	Postquam impleti sunt.
Bl. 27	Charsamstag		Bl. 27	Vespere autem Sabbaoth.
Bl. 27 b	»	Leerer Bildraum [Kreuzabnahme?]		
Bl. 28	Ostersonntag		Bl. 28	Maria Magdalenae.
Bl. 28 b		Leerer Raum.		
Bl. 29				
Bl. 29 b		1. Thomas' Unglauben.		
		2. Der Engel am Grabe.		
Bl. 37 b	Pfingsten	Herabkunft des heiligen Geistes.	Bl. 38	Si quis diligit me.
Bl. 40	Peter(-Paul)	Petri Kreuzigung und Wunder.	Bl. 40 b	Venit Jhc. in partes Caesareae.
Bl. 41	Lorenz	Leerer Raum [Martyrium oder Bildnis des Heiligen?	Bl. 41 b	Nisi granum frumenti.
Bl. 42	Mariä Geburt	Leerer Raum [Mariä Geburt?]	Bl. 42 b	1. Intravit Jhc. in quoddam castellum.
			Bl. 43	2. Liber generationis.
Bl. 44	[Emmeram]	Leerer Raum.	Bl. 45	Confiteor tibi pater.
Bl. 44 b		Leere Seite [Wunder und Passion des Heiligen?]		
Bl. 47 b	Vigilia apostolorum (Beginn des commune sanctorum)	Leere Seite [Zierblatt?]	Bl. 48	Ego sum vitis vera.

Durch die Berücksichtigung der nicht ausgeführten, zur Illustration bestimmten Stellen gewinnen wir eine nicht unbeträchtliche Erweiterung des Bilderkreises. Gerade für die evangelischen Szenen lässt sich nur zwar in der Mehrzahl der Fälle keine absolute Sicherheit darüber gewinnen, welche Darstellungen beabsichtigt waren, und besonders musste es zweifelhaft bleiben, in welcher Weise wir uns den vielen leeren Raum vor und nach der Osterperikope ausgeschmückt denken sollen. Bei Bl. 27 b ist es fraglich, ob eine Illustration zum Ostersonntag oder Charsamstag Absicht war; wahrscheinlich ist aber eine solche zu dem letzteren Tage, die Kreuzigung, Kreuzabnahme oder Grablegung anzunehmen. An einer der übrigen hier frei gebliebenen Stellen dürfen wir vielleicht nur ein ornamentales Zierblatt erwarten. Von Darstellungen aus dem Leben der Heiligen, deren nur die für Stefan und Petrus zur Ausführung gelangt sind, dürfen wir mit Sicherheit noch die Passion oder ein Bildnis des heiligen Laurentius und Szenen aus dem Leben und Tode des Regensburger Patrones Emmeram ergänzen, — ganz so wie wir z. B. im fuldischen Zyklus entsprechende Darstellungen aus dem Leben des heiligen Bonifaz, im Freisinger solche aus dem Leben Corbinians haben.

Was die Auswahl der Szenen anlangt, so haben wir ja bereits bei ihrer Beschreibung auf die ausserordentliche Seltenheit einiger von ihnen, wie des Tempelganges, der Wanderung nach Bethlehem, der Ausgabe des Edikts, des Petrus und Johannes am Grabe hingewiesen, sodass wir

in der That keinen Zyklus der Zeit als dem unserigen entsprechend zur Seite stellen können.*) Gegenüber den grossen Zyklen der westdeutschen Schulen und auch des fuldischen, ist besonders das Fehlen der Verkündigung, der Gleichnisse und der auf Johannes den Täufer und die Passion bezüglichen Szenen zu betonen. Wir benügen uns diese Thatsache des Bestehens eines selbständigen bayrischen Bilderkreises zu konstatieren. Die Quellen desselben genau nachzuweisen, ist unmöglich, solange nicht eine wirklich umfassende allgemeine Geschichte des christlichen Bilderkreises geschrieben ist. Das wichtigste Resultat hat bereits die Beschreibung der einzelnen Szenen ergeben, dass in der Entstehungsgeschichte dieses Cyklus die byzantinische Kunst eine massgebende Rolle gespielt haben muss. Wir erinnern hierfür bereits jetzt an unsere Stilanalyse des Sakramentars Heinrichs II. und werden bald sehen, wie sich der Stilcharakter der Handschrift selbst zu dieser Thatsache verhält

Was die Aufeinanderfolge der Szenen betrifft, so befolgt diese nicht, wie es bei dem liturgischen Charakter des Buches sich versteht, die historische Aufeinanderfolge sondern die Reihenfolge des Kirchenkalenders. Die wenigen drei Szenen aus dem Wunderwirken Christi stehen zwischen der Anbetung der Drei Könige und der Darbringung im Tempel. Die Gleichnisse sind überhaupt nicht zur Darstellung gelangt.

Wenden wir uns jetzt zur Betrachtung des eigentlichen künstlerischen Charakters der Darstellungen, so wundert es uns nicht, dass bei dem dramatisch erzählenden Inhalt derselben der Bildtypus ein wesentlich anderer ist, als bei den reichen dekorativen Gebilden der symbolisch-repräsentierenden Darstellungen, die wir bisher in unserer Schule nur fanden.

Die Bilder stehen durchgängig auf Goldgrund, der dünn aufgetragen, matt poliert ist und keinerlei Spuren von Oxydation zeigt. Eine natürliche Beziehung der Figuren zu ihrer Umgebung, zum Raume ist damit ausgeschlossen. Aber doch ist es charakteristisch, dass der Künstler nicht von vornherein, wie es seine Vorläufer in Regensburg thaten, auf hierauf gerichtete Bestrebungen prinzipiell verzichtet, sondern doch in der Regel eine Andeutung erstrebt, die allerdings wiederum in sehr bezeichnender Weise in der Regel in den Bildrahmen, also in die dekorative Umgebung des Bildes verlegt wird. Jedenfalls vermeidet es der Künstler, seine Figuren frei in den Goldgrund treten zu lassen, ohne ihnen einen Stützpunkt für ihre Füsse zu geben. Dies finden wir nur ganz ausnahmsweise (Bl. 1, 3, 37 b), während in der Regel an den Goldgrund als unterer Rand ein besonderer schmaler farbiger Streif angesetzt wird, der somit zugleich dem Bild nach unten hin den Rahmen giebt, einen Teil seiner Einfassung bildet, und aber zugleich durch eine stilisierte Einzeichnung von Pflanzen oder Gräsern als Terrain gekennzeichnet wird. Dieser „Terrainstreif" ist stets in einer Farbe gehalten, die gewöhnlich in parallelen Wellenlinien horizontaler Richtung von unten nach oben hin mit weiss abgetönt wird. Wir finden da die Grundfarben:

gelbbraun: Bl. 1 b (obere Bildhälfte);
hellblau: Bl. 1 b (untere Bildhälfte), 6, 6 b, 19 b, 29 b, 40;
bräunlichgelb: Bl. 3 (untere Hälfte), 4 b, 17;
violettblau: Bl. 12;
dunkelgrün: Bl 7 b, 14, 24 b;
ziegelrot: Bl. 16 b.

In einigen Fällen ist die koloristische Abtönung des Terrainstreifs in horizontal übereinanderliegenden Wellenstreifen bei Seite gelassen, und dieser statt dessen einheitlich grundiert (Bl. 4 b, 16 b, 17) und durch kurze schrägstehende kleinwellige Parallellinien belebt, die in verschiedenen Farben (schwarz, weiss und ein dritter, abgestufter Ton: gelblichbraun, rotbraun oder schwarzbraun) eingezeichnet sind. Gerne werden in den Terrainstreif kleine, einzeln stehende Grasbüschel in grüner Farbe eingetragen, und häufig ranken sich dort auch bewegte Blumenstengel, die in dünner schwarzer Linie mit weissen Querstricheln gegeben sind, und in eine grelle ziegelrote, glockenförmige Blume mit weissem Rande oder in ein Vierblatt gleicher Farbe endigen (Bl. 4 b, 17, 40). Diese Blumenmotive, aber höher, stämmiger ausgebildet finden sich auch in dem einen Fall, wo die Terrainandeutung nicht nur den rahmenartigen Bildabschluss bildet, sondern mit in das Bild hineinragt, und in diesem den Goldgrund nach oben hin verdrängt: im Bilde der Darbringung im Tempel (Bl. 29 b). Gerade hier, wo die Szene naturgemäss in einem geschlossenen Innenraum zu denken ist, ist die „Landschaft" am meisten ausgedehnt! In diesem Bilde, und einigen anderen (Bl. 37 b, 6 b), finden wir als unteren Bildabschluss den einfachen, nicht ornamentierten, schmalen farbigen Rahmenstreif, den wir in der karolingischen und westdeutschen Malerei, aus dem antiken Rahmenbild übernommen, als Regel oder zum mindesten als sehr häufig finden. Gar kein unterer Rahmenabschluss ist in den beiden Bildern gegeben, wo den Ort der Handlung das Wasser bildet, in der Taufe Christi und dem Meeressturm. Nur einmal, im Evangelistenbild, ist als unterer Bildabschluss eine Art breiten Balkens in blauvioletter Farbe gegeben, der mit einer Rundbogenarkade in Gold belebt ist, — offenbar in Fortsetzung des Dekorationsmotives der Bank und des Pultes des Evangelisten.

Das Charakteristische des hier vorliegenden Bildtypus bewirken die dekorativen Architekturen, die in der Regel die Bilder zu beiden Seiten flankieren, oft auch ihnen den

*) Wie sehr wir berechtigt sind den Zyklus, wie er hier vorliegt, als charakteristisch für die südostdeutsche Kunst hinzustellen, und ihn als solchen gegenüber der westdeutschen Malerei als selbständig zu betrachten, wird nicht nur das nächste Denkmal unserer Schule beweisen, sondern wird vor allem die Betrachtung der im XII. Jahrh. sich entwickelnden Salzburger Schule lehren, auf die wir an anderem Orte einzugehen hoffen: Es sei hierfür vor allem auf Clm. 15 903, c. p. 52 und deren verschiedene Verwandte verwiesen.

oberen Abschluss geben, nur ausnahmsweise (Bl. 3, 6b) aber an Stelle des Terrainstreifs die Bilder auch nach unten abschliessen, — natürlich ohne ein bestimmtes Lokal, wie etwa das himmlische Jerusalem, andeuten zu wollen. Eine Geschichte dieser architektonischen Rahmendekoration kann hier nicht versucht werden. Sicher ist, dass sie in letzter Linie auf antike Dinge — ich erinnere an Pompeii und an Sarkophagdarstellungen — zurückgeht und während des ganzen Mittelalters seit der karolingischen Zeit (Evangéliaire des Célestins, Paris Bibl. de l'Ars. Ms. 1171) beliebt war. Offenbar fand sie ihre hauptsächlichste Verwendung zunächst in der monumentalen Dekoration und wurde aus dieser für die Kleinkunst übernommen und ist sicher der Miniaturmalerei nicht original eigentümlich, obgleich wir sie auch hier bereits in frühester Zeit, wohl im Anschluss an die antike Aedicula nachweisen können. Das Charakteristische dieser Dekorationen in unserem Falle liegt darin, dass es nicht die stereotypen Formen der Säule, des Rundbogens oder Giebels sind, die hier verwandt werden, sondern Architekturen, die offenbar aus den zeitgenössischen Baudenkmälern übernommen sind und die bei vorsichtiger Behandlung gewiss auch Schlüsse auf die Baukunst der Zeit erlauben. Es ist nun von grösster Wichtigkeit, dass diese architektonische Umrahmung in ganz der gleichen Form, wie sie hier vorliegt, mit dem Vorherrschen des Backsteinwerks, der übermässigen Anwendung von Türmchen, Fenstern und Thüren für die von uns ins Auge gefasste bayrische Provinzialklosterschule charakteristisch ist, sodass wir hier unbedingt einen Einfluss dieser Schule annehmen müssen, wie er uns bereits im Evangeliar der Vaticana entgegentrat. Aber das ist zu beachten, dass diese architektonischen Umrahmungen nicht wie dort auf Darstellungen repräsentierenden Inhalts, wie auf Heiligenbilder sich beschränken, sondern auf erzählende, dramatische Vorgänge übertragen sind. Ihren Zusammenhang mit den sonst die Regel bildenden antikischen Säulen und Rundbogenrahmen beweisen Bildungen wie auf Bl. 5b, 29b, 37b, wo die Seitenumrahmung durch klassische Säulen gebildet wird, die dann in den romanischen Zeitbau übergehen. So wäre es auch falsch, in ihnen immer einen bestimmten zum Sinn der Darstellung notwendigen Raum zu sehen, sondern im wesentlichen sind sie „Rahmen", Dekoration. Das beweist schon, dass wir diese Architekturen auch dort finden, wo die Szene im Freien gedacht ist, wie im Bilde des Apostelbesuches am Grabe, der Steinigung des Heiligen Stefan und der Kreuzigung Petri. Es sind vielmehr Ausnahmen, wenn in ihnen nicht nur Dekoration, sondern zugleich die Darstellung eines bestimmten, aus dem Charakter der Szene sich ergebenden Lokals beabsichtigt war. So haben wir in den Rahmenarchitekturen der Wanderung von Nazareth nach Bethlehem eine Andeutung dieser beiden Städte zu erkennen, in der Anbetung der Drei Könige das Haus der Maria, in der Darbringung im Tempel den Tempel, vielleicht im Pfingstfest das „totam domum ubi erant sedentes" (Act. Ap. II, 2), in dem besonders in der späteren byzantinischen Kunst die Szene regelmässig spielt. Und es ist nun in der That sehr bedeutsam, dass diese wirklichen Architekturen dieselben Formen zeigen wie die sonst rein dekorativen Gebilde der Rahmen. Nur einmal im Bilde des Tempelgangs Mariä finden wir hier die sonst so beliebte klassische Säulenhalle. Aber auch diese zeigt ihre Eigenheiten und damit ihren Unterschied zu den klassizistischen Gebilden, wie wir sie etwa in der Fusswaschung des Codex Egberti treffen (Kraus, Taf. 44). Wir finden nämlich in den beiden Mittelsäulen Kapitell und Basis durch nackte kauernde Gestalten ersetzt, von denen die unteren mit ihren Armen die Säulen umschlingen, die oberen schreiben. So charakteristisch derartige Dinge für die spätere romanische Kunst sind, können sie in dieser Zeit doch nur aus byzantinischen Denkmälern angeregt sein, da sie in zeitgenössischen abendländischen Arbeiten nur ausnahmsweise anzutreffen sind.*)

So sehr wir den dekorativen Charakter unserer Architekturrahmen betonen, ist doch zu beachten, dass sie in der Regel thatsächlich einen Innenraum repräsentieren. Aber ihre Wiedergabe ist nichts destoweniger eine durchaus willkürliche, und wenn wir auch als ihr Charakteristikum den Einfluss der zeitgenössischen Baukunst, im Gegensatz zu den meist üblichen, antikischen Dekorationsformen als bestimmend hingestellt haben, ist doch etwa von einer unmittelbaren Nachbildung von Bauwerken der Zeit keine Rede. Ihre Behandlung ist vielmehr eine spielerische, ornamentale — wir erinnern uns, dass wir sie ganz ähnlich unmittelbar mit dem Blattornament verbunden im Utacodex fanden!**) —, ihre Farben sind bunt, meist hellblau, hellrot, braungelb, blauviolett. Die Anwendung von Gold ist sehr häufig und oft begegnen uns, z. B. im Ziegeldach des Hauses in der Anbetung der Drei Könige, Stilisierungen, die geradezu an ornamentale Bildungen, wie wir sie auf den für unsere Kunst so charakteristischen feinen Gewebe-

*) Ähnliche Gebilde nackter Menschen finden sich z. B. in den Kanonesbögen einer abendländischen Handschrift, angeblich des IX. Jahrh. aus der Sammlung Libri (Nr. 356), die 1859 bei Sotheby-Wilkinson in London zur Auktion kam. Abb. Taf. XXXI im Catalogue of the extraordinary collection of splendid Mss. . . . . formed by M. G. Libri. Sotheby-Wilkinson, 1859. Von byzantinischen Arbeiten verweise ich auf das interessante, leider verschollene Evangelienbuch der Ebnerschen Sammlung in Nürnberg. Abb. Murr, Memorabilia bibliothecarum publ. Norimberg. et Univers. Altdorf. Norimb. 1788, II, p. 100 ff., tab. II, III. In analoger Weise wird z. B. in der byzantinischen Handschrift der Wiener Hofbibliothek Suppl. graec. 52 das Schreibpult eines Evangelisten durch eine nackte, statuarische Jünglingsfigur gehalten. In ähnlicher Weise begegnen uns nackte Jünglingsfiguren auch in der Echternacher Gruppe, wo sie (z. B. im Evangeliar von Luxeuil) die Titelfelder der Kanones tragen. — Ich bemerke, dass sich in einer bisher unbekannten Handschrift der Echternacher Gruppe (Bibl. Nat. Ms. Lat. 11961) Architekturumrahmungen in Minium-Vorzeichnung nachweisen lassen, die die ausgesprochen bayrische Form unserer Handschrift und der Provinzialschule zeigen, sodass wir hier wohl von einer Beeinflussung sprechen müssen. Eine bayrische Handschrift, die umgekehrt den Einfluss der Echternacher Gruppe zeigt, ist Bibl. Nat. Ms. Lat. 275. S. o. p. 132, Anm.

** S. o. p. 110.

imitationen z. B. im Sakramentar Heinrichs II. fanden, erinnern.

Den oberen Abschluss erhalten die grösseren Darstellungen in der Regel durch einen rundbogenartigen Abschluss, der sich recht organisch aus der Turm- und Backsteinarchitektur der Seiten entwickelt und den Zusammenhang mit dieser auch darin bekundet, dass die Rundbogen einen zinnenartigen Aufsatz von in regelmässigen Abständen auseinanderstehenden Bäcksteinen erhalten, — ein Verfahren, das als sehr charakteristisch ganz so in den dekorativen Architekturen der Provinzialschule uns begegnet. Die schmalen Streifenbilder erhalten nach oben hin meist überhaupt keinen Abschluss, sondern der Goldgrund stösst hier unvermittelt gegen den Pergamentgrund. Eigenartig ist es, an dieser Stelle als Rahmenborde einen Fries gereihter niedriger Kuppeldächer zu geben, wie wir es auf Bl. 17 finden. Jener in parallelen Wellenlinien gebrochene Farbenstreif, den wir ganz regelmässig als unteren Abschluss zur Terrainandeutung trafen, ist ebenfalls nur ausnahmsweise, und hier vielleicht in der Reminiszenz der alten Streifenhintergründe als Andeutung des Himmels, als oberer Abschluss auf Bl. 14, 19b, 29b verwandt worden. Nur einmal finden wir aber in den Szenen des evangelischen Zyklus den eigentlichen Ornamentrahmen, der doch in der Malerei der Zeit sonst durchaus die Regel bildet, — das Maeanderband auf Bl. 1b. Dagegen ist in den beiden Zierblättern (Bl. 1 und 2) eine rein ornamentale Rahmenform verwandt, und zwar in der reichen Ausbildung einer Durchkreuzung von Goldstreifen, die in Medaillons und Bogen ausladen, zwischen denen Blattformen liegen, wie sie besonders die Vögesche und Reichenauer Schule in ihren Prachtwerken liebte.*) Nicht nur dekorativ, sondern in einem primitiven Sinne naturalistisch ist es, wenn die Seitenumrahmung eines Bildes durch zwei an den Enden der Bildfläche flankierte Bäume gegeben wird; denn in diesen Fällen liegt, wie die Zusammenstellung ergiebt (Bl. 4b Hirtenverkündigung, Bl. 6 Predigt des Heiligen Stefan, Bl. 12 Anbetung der Könige, Bl. 16b Taufe Christi, Bl. 19b Leprosus), die Absicht vor, die Szene der Darstellung als im Freien spielend zu charakterisieren. Ganz eigenartig ist es, wenn an dieser Stelle in einem Bilde, im Meeressturm, als Seitenumrahmung neben die Bildfläche unmittelbar auf das Pergament eine Ranke gesetzt wird, — offenbar weil es ein Widerspruch gewesen wäre, neben das Wasser unmittelbar einen Baum oder eine Architektur zu stellen! Für dieses Verfahren kann ich nur eine Parallele anführen in einem Evangelistenbild, das sich in dem aus Walbeck stammenden Evangeliar befindet, das aus dem Besitz Libris in die Bibliothek des Lord Crawford kam.**) Wir erinnern uns jedoch, dass wir in ganz ähnlicher Weise die Ligatur des Kanonanfanges im Wolfgangsakramentar von zwei Ranken gefasst sahen, die aber hier noch nicht an Stelle des Rahmens traten, sondern neben jener innerhalb der eigentlichen Umrahmung standen.

Die eigentlichen landschaftlichen Elemente beschränken sich, wenn wir von den bereits beschriebenen „Terrainstreifen" absehen, auf Bäume und Wasser. Der Stamm des Baumes ist stets knorplig und in Windungen gegeben, mit vielen ausgehöhlten Aststumpfen links und rechts besetzt, die meist leer gelassen sind, gelegentlich aber auch, nach Art eines Füllhorns, Blätter aufnehmen. In dieser Weise finden wir dünne, farren- oder gräserartige Blätter (Bl. 4b) und lange, schmale, ausgekerbte Spitzblätter (Bl. 6) zu den Seiten des Baumes, in den Aststumpfen. Da diese jedoch regelmässig fehlen, kommt das Blattwerk des Baumes meistens nur im Wipfel zur Darstellung, und zwar wird es da meist in der üblichen Weise der Zeit als halbkreisförmige Kuppel unvermittelt auf das Geäst des Stammes aufgesetzt.*) (Pilzbaum!) Diese Baumkronen sind immer als einheitliche Fläche in einer Farbe (hellblau: Bl. 12, 19b; ziegelrot-orange: Bl. 6, 16b, 19b) grundiert, in die dann die Blätter, kaum als solche kenntlich, in der stilisierten Art der Bordürenornamentik in verschiedenen Farben (weiss, schwarz, ziegelrot, rotbraun) eingezeichnet sind. Bei dieser rein ornamentalen Auffassung wundert es uns nicht, wenn diese Pilzkrone gelegentlich nicht einmal von einem Blattornament, sondern von einem geometrischen Muster eingefasst wird! (Bl. 12.) Auf Bl. 19b finden wir die Krone nicht in der üblichen rundgewölbten Form, sondern als spitzzulaufendes Schirmdach gegeben. Die zwei Bäume an den Seiten von Bl. 6 zeigen überhaupt keine Krone, sondern nehmen statt dieser in der Höhlung des obersten Aststumpfes einen Stengel mit einer vierblättrigen Blüte ziegelroter Farbe mit weisser Kontur auf. Der ornamentalen Gesamtauffassung entsprechend ist auch die koloristische Behandlung des Stammes eine willkürliche: bräunlich-weinrot, weiss gehöht: Bl. 12; gelblich-braun: Bl. 16b; dunkelbraun: Bl. 19b; hell-ziegelrot: Bl. 6, 19b. In diesen Formen einen Baum aus der Natur wiedererkennen zu wollen, wäre verlorene Mühe. Dagegen verwundert es uns, in Bl. 6b zu Seiten des knienden Stefan zwei recht glücklich und naturwahr gebildete Palmen zu finden. Ein gerader, starrer, schlanker Stamm, ohne alle Äste, in tiefster grüner Farbe endigt oben in eine büschelförmige Krone mit schmalen, langen, gelbbraunen Spitzblättern. Unter dieser hängen zu beiden Seiten des Stammes an langen, dünnen, weissen Stielen zwei hellrote, rosettenförmig stilisierte Blüten oder Früchte.**)

*) S. Taf. 22, Abb. 55.

**) Haigh Hall. Cod. lat. 98. Vorher war die Handschrift in der Sammlung [illegible] Nr. 741 des Auktionskataloges Sotheby-Wilkinson. Mai 1893). Eine Abbildung findet sich im Auktionskatalog der Sammlung Libri: Nr. 358, p. 83, pl. XXXV. Vergl. auch Priebsch, a. a. O. I, p. 189, Anm. 1.

*) S. Vöge, Malerschule, p. 334, Anm. 1.

**) L. Kämmerer, Die Landschaft in der deutschen Kunst (Btrge. z. Kunstgesch. N. F. 4.), p. 51 bringt die ältesten Beispiele von Palmen in der Miniaturmalerei erst aus dem XII. Jahrh. Wir finden solche aber bereits in der karolingischen Kunst: z. B. im Stuttgarter Psalter (K. Bibl. Cod. bibl. fol. 23) auf Bl. 52.

Eine Darstellung des Wassers findet sich nur zweimal, — im Bilde der Taufe und des Meeressturms. Das Wasser ist beidemal in gleicher Weise stilisiert und als hohe, breite Fläche gedacht, die den grössten Teil der Bildfläche einnimmt und wie diese ein Viereck umschreibt. Die Wasserfläche ist in einer einheitlichen hellen Farbe grundiert, die das, was wir uns im Wasser befindlich vorstellen sollen, durchschimmern lässt. Die eigentliche Stilisierung ist durch parallele, durchgängige, gleichmässig bewegte Wellenlinien horizontaler Richtung gegeben. So sind im Bilde der Taufe blaue, weiss gebrochene und bräunliche Wellenlinien auf der blass rosavioletten Grundierung, im Meeressturm braunschwarze und grünlich-weisse Wellenlinien auf dem dunklen flaschengrünen Grund der Wasserfläche eingetragen.

Gehen wir jetzt von der Betrachtung des allgemeinen bildlichen Charakters zu der Kritik des Stils und der Technik über, so sehen wir sofort, dass die Bilder unserer Handschrift von verschiedenen Händen herrühren, die aber nicht, wie wir es so häufig finden, graduelle Unterschiede des Könnens zeigen, sondern, wenn wir von einer dritten, nicht sehr eigenartigen Hand absehen, zwei von Grund aus verschiedene, einander streng gegenüberstehende Richtungen vertreten. Wir erinnern uns, dass wir etwas ähnliches bereits für den Gewandstil des vatikanischen Evangeliums gegenüber dem Utacodex konstatieren mussten; aber ein Fall, wie er hier vorliegt, dass uns in einer und derselben Handschrift, nicht nur innerhalb derselben Lage, sondern sogar innerhalb des Rahmens einer Seite zwei sich grundsätzlich gegenüberstehende künstlerische Richtungen gleichzeitig entgegentreten, steht nach unserer Materialkenntnis in dieser Zeit einzig da. Dieser merkwürdige Fall, den wir sogleich nun ins Auge zu fassen haben, giebt uns eine Thatsache von grösster Tragweite, eine Thatsache, die allerdings das uns bewegende Problem, das Verhältnis der künstlerischen Produktion in den Kunstschulen des Mittelalters lokal zu fixieren, nicht erleichtert, sondern in ungeahnter Weise erschwert. Wir erkennen daraus, wie falsch es ist, Arbeiten, die formale und technische Gemeinsamkeiten aufweisen, ohne weiteres an einen bestimmten Ort zu zwängen, wie falsch es ist, die künstlerische Thätigkeit der Klosterschulen als ein streng nach aussen abgeschlossenes, geistloses Arbeiten nach ererbten Rezepten zu betrachten, sondern wir gewinnen dadurch ein reges Bild lebendiger Beeinflussung und Empfänglichkeit, — statt der blossen toten Tradition das Wirken und Aufeinanderstossen persönlicher Kräfte und individueller künstlerischer Bestrebungen. Diese in ihrer Thätigkeit darzustellen, ist die wesentliche Aufgabe dieses Buches — nicht, wie man es bisher in der mittelalterlichen Kunstforschung that, die blosse Zusammenstellung des zusammengehörigen Materiales —, eine Aufgabe, die dem Verfasser in ihrer Bedeutung zunächst durch diese Handschrift klar wurde.

Scheint es schon durch die völlige Gleichartigkeit des allgemeinen bildlichen Charakters unserer Darstellungen, der äusseren Bildform, des „Bildtypus", ausgeschlossen, das Problem etwa in der Weise zu umgehen, dass wir eine örtliche Scheidung der verschiedenen Richtungen vornehmen, indem ein Teil etwa hierhin, ein anderer dorthin zur künstlerischen Ausstattung gegeben wäre, so wird die gemeinsame Heimat der so vielgestalteten künstlerischen Arbeit, als durchaus in einer Schule oder Werkstatt ansässig, dadurch gesichert, dass ein derartiges Auseinanderreissen bei der faktischen Zusammensetzung des Codex von vornherein unmöglich ist. Wir geben deshalb, um alle Einwände auszuschliessen, ein genaues Bild der Zusammensetzung der Handschrift, wobei wir die drei uns entgegentretenden Richtungen mit I, II, III bezeichnen.

Erste Lage.

Bl. 0 Vorsatzblatt. Urkunde.
Bl. 1 r. Schriftübergabe an Petrus und Paulus. I.
v. Mariä Tempelgang. I. Der Engel vor Josef. III.
Bl. 2
Bl. 3 r. Ausgabe des Edikts und Wanderung nach Bethlehem. II.
Bl. 4 v. Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten. I.
Bl. 5 v. Schreibender Evangelist. I.
Bl. 6 r. Predigt des heiligen Stefan. II.
v. Martyrium des heiligen Stefan. II.
Bl. 7 v. Petrus und Johannes am Grabe des Auferstandenen. III.

Zweite Lage.

Bl. 8 v. leerer Raum für Bild.
Bl. 9 v. „ „ „ „
Bl. 10
Bl. 11
Bl. 12 r. Drei Könige. III.
Bl. 13
Bl. 14 r. Christus lehrt im Tempel. II.
Bl. 15

Dritte Lage.

Bl. 16 v. Taufe Christi I.
Bl. 17 r. Hochzeit zu Kana. I.
Bl. 18
Bl. 19
Bl. 20 v. Leprosus. I.
Bl. 21
Bl. 22 r. Meeressturm. I.
Bl. 23

Vierte Lage.

Bl. 24 v. Darbringung im Tempel. II.
Bl. 25
Bl. 26
Bl. 27 v. leerer Raum für Bild.
Bl. 28
Bl. 29 v. Thomas und der Engel am Grabe. II.
Bl. 30
Bl. 31
Bl. 32
Bl. 33

Fünfte Lage.

Bl. 34
Bl. 35
Bl. 36
Bl. 37 v. Pfingsten. II.
Bl. 38
Bl. 39
Bl. 40 r. Petri Kreuzigung. II.
Bl. 41 r. leerer Raum für Bild.

Die folgenden, letzten vier Lagen

Sechste Lage, Bl. 42—47
Siebente „ Bl. 48—55
Achte „ Bl. 56—63
Neunte „ Bl. 64—69

enthalten keinen künstlerischen Schmuck; nur auf Bl. 60 findet sich ein figuriertes Initial, welches der Hand II zuzuschreiben ist.

Betrachten wir das Bild, das wir aus dieser Zusammenstellung gewinnen, so sehen wir, dass Hand I und II etwa gleichen Anteil an der Ausstattung des Codex haben, während Hand III, die sich in ihrem künstlerischen Charakter mehr an II als an I anschliesst, nur mit drei Schmalbildern beteiligt ist. Wir sehen weiter, dass die Ausstattung der vierten und fünften Lage ausschliesslich von Hand II, die der dritten Lage ausschliesslich von Hand I besorgt wurde. In der zweiten Lage sind Hand II und III beteiligt, während in der ersten alle drei Hände uns entgegentreten. Und zwar finden wir in Lage I, dass die einer Hand zugehörigen Bilder sich in der Regel auf zwei ein Vollblatt (einen Bogen) bildenden Halbblättern befinden, nur Hand I und III stossen nicht nur innerhalb eines solchen (Bl. 1, Bl. 7), sondern sogar auf einer Seite innerhalb eines gemeinsamen Bildrahmens (Bl. 1 b) zusammen. Das Problem tritt uns hier in seiner vollen Tragweite entgegen.

Gehen wir nun zu der eigentlichen stilkritischen Untersuchung über, so finden wir sofort, dass die Hand, die wir mit I bezeichnen, eine Kunst repräsentiert, die uns bereits wohl bekannt ist. All die Bilder, die wir ihr zuschreiben, repräsentieren genau die gleiche Richtung, die gleiche Stufe der Technik, der Formensprache, der Typik, der Gesichts- und Gestaltenbildung, der Farbenwahl, die wir im Sakramentar Heinrichs II. in allen seinen Bildern, mit Ausnahme das einen Kreuzigungsgebildes, gefunden haben. Es ist dies jene in dieser Zeit so ganz einzig dastehende byzantinisierende Kunst, deren Bedeutung wir ja oben bereits klar legen konnten und durch deren künstlerischen Charakter uns nun auch die bemerkten Byzantinismen in der Ikonographie klar werden. Durch diese völlige, stilistische Übereinstimmung, die diese mit I bezeichneten Bilder unserer Handschrift aufweisen, reiht sich diese an jenes für Regensburg gesicherte und durch Heinrich II. datierte bedeutende Kunstwerk an. Und zwar ist diese Übereinstimmung eine so enge, dass wir den Zeitabstand zwischen beiden Arbeiten kaum über die Grenze einer Generation erweitern dürfen, sodass eine Datierung unserer Handschrift etwa nach 1040 ausgeschlossen erscheint. Es soll hiermit nicht etwa gesagt sein, dass die entsprechenden Bilder beider Handschriften von einer und derselben Hand ausgeführt seien. Wie in unserer Handschrift die Bezeichnung „Hand I" nur gattungsmässig aufgefasst sein will und es wohl möglich ist, dass die so bezeichneten Darstellungen nicht gerade von einer und derselben Künstlerhand, sondern von verschiedenen, die sich jedoch in ihrem künstlerischen Charakter kaum bebemerkbar voneinander unterscheiden, ausgeführt sind, ist es ja auch im Sakramentar Heinrichs II. durchaus nicht ausgeschlossen, dass das eine oder andere Bild dieser oder jener Persönlichkeit innerhalb derselben Richtung seine Entstehung dankt. Es handelt sich hier aber immer nur um geringe Abweichungen der Ausführung, von denen wir bei unserem geringen Material und dem doch recht geringen Spielraum der Individualität nicht wissen können, ob sie die Annahme verschiedener, gleichgebildeter Hände rechtfertigen oder nur als Nüancen einer und derselben Hand aufzufassen sind.

Für die Analyse des Stils und der Technik dieser Hand I verweisen wir deshalb auf das bei den entsprechenden Bildern des Sakramentars Gesagte; denn wir könnten hier genau, bis in die Details hinein, nur das angeben, was wir dort bemerkt haben. Wir heben deshalb nur das hervor, was wir als freilich nur geringe Unterschiede beim genauesten Vergleich zwischen beiden Handschriften entdecken konnten.

Was die Gestaltenbildung betrifft, so beobachten wir bei der völligen Gleichheit im übrigen, dass hier die Köpfe noch runder, noch mehr kugelförmig gebildet sind als dort und die Hälse noch gedrehter, länger, hölzerner, weniger organisch. Die Hände und Füsse sind wie dort auffallend klein und zierlich; aber an Eleganz der Haltung treten sie hinter dem Sakramentar zurück; ihre Bewegung ist eckig, mechanisch geworden.

Das Inkarnat ist das gleiche, etwas zähe Gelbbraun; ebenso das Olivgrün, das an denselben Stellen des Gesichts

aufgetragen ist, wie dort, und nur etwas weniger hervortritt und besonders auf der Stirn fast gar nicht mehr bemerkt wird. Im Auftrag des fleischfarbenen Ziegelrot ist kein Unterschied gegenüber dem Sakramentar bemerkbar, während das Weiss wiederum in den Gesichtern weniger lebhaft und kräftig spielt, als dort. Die Zeichnung des Gesichts ist sowohl in ihrer technischen Ausführung, der Art der Linienführung, der farbigen Beschaffenheit der angewandten Tinten, wie auch in dem durch sie erreichten, charakteristischen Typus genau die gleiche, wie im Sakramentar. Wir haben dieselben schmalen, langgezogenen Augen, dieselben Nasen mit der eingedrückten Spitze, denselben runden, kleinen, dicklippigen Mund. Freilich, so anmutige, freundliche Köpfe wie die der Engel, die wir in der „himmlischen Krönung" des Sakramentars, allerdings auch nur in diesem einen, alle übrigen an Formvollendung weit überragenden Bilde, fanden, hat unser Künstler, und wenn wir wollen, seine Genossen, nicht fertig gebracht. Aber gerade mit den weniger hervorragenden Bildern des Sakramentars, dem Bilde des thronenden Königs und des Engels am Grabe, erweist sich die Übereinstimmung auch in den Einzelheiten der Typen als eine vollkommene.

Auch dasselbe, ganz eigenartige Prinzip der Gewandbehandlung sehen wir hier in unserer Handschrift wieder. Nur erscheint dieses Prinzip hier in einer noch höheren Steigerung, als im Sakramentar. Wir erkennen dieselbe nervöse Unruhe der, im Gegensatz zu der ruhigen, langzügigen Kontur der Gewänder, als hastige Schlaglichter über die Gewandfläche laufenden, in kurzen Linien eckig umbrechenden Falten, die man, wie wir sahen, in Nachahmung byzantinischer Vorbilder erstrebte. Freilich, ohne dass man hier wie dort den Eindruck jener feinen, glänzenden, dünnen, etwas harten Seidenstoffe der byzantinischen Kunst erwecken konnte, sondern indem man nur eine fast ornamentale Belebung einer an sich unbewegten Farbenfläche ohne besonderen stofflichen Charakter erreichte. Dass dieses Prinzip hier noch intensiver wirkt als im Sakramentar, liegt sowohl in seiner koloristischen Behandlung als in der Linie der Zeichnung. Die Wirkung ist hier eine heftigere, weil zunächst der die Regel bildende Auftrag der Falten mit Weiss in einer reineren, weniger vermischten, weniger zum Lokalton gebrochenen, auch härteren und breiteren Weise geschieht als im Sakramentar. Aber neben dem Weiss tritt hier auch der Auftrag in anderen, wirklich bunten Farben viel mehr hervor als dort. Wir finden zunächst in beiden Handschriften dasselbe Schwefelgelb auf einem Grunde schieferig-blaugrauer Farbe (vergl. z. B. den Mantel des Paulus Bl. 1 mit dem des thronenden Königs im Sakramentar), aber wir finden in unserem Perikopenbuch auch eine Reihe derartiger Zusammenstellungen, die dort nicht vorkommen, z. B. bläulich-weisse Falten auf Orange-Rosa (Josef Bl. 1 b), blauviolette auf Rotviolett (Priester Bl. 1 b), bräunlich-gelbe auf Rotbraun (Hirt Bl. 4 b) u. a. m. Nicht weniger aber als die grössere koloristische Abwechslung trägt die Führung der Faltenlinien selbst zu der Steigerung des gekennzeichneten Prinzipes des Gewandstils in unserer Handschrift gegenüber dem des Sakramentars bei. Wir finden zwar hier durchaus die gleichen, charakteristischen Bewegungen wie dort, aber die Motive sind gehäuft, wiederholen sich mit grösserer Regelmässigkeit und drängen sich mehr hervor. Ihre Wirkung ist deshalb eindringlicher als dort. Von solchen Motiven des eckigen Umbrechens und plötzlichen Abbrechens der Faltenzüge möchte ich etwa die folgenden als besonders charakteristisch hervorheben:

Wie durchaus diese Systeme in der Nachahmung byzantinischer Gewandbehandlung entstanden sind, haben wir oben bei der Besprechung des Sakramentars gesehen und haben dort auch betont, dass das Byzantinische sich hierbei nur in dieser Bewegung der Falten, in ihrer Linienführung äussert, während die ganze farbige Art des Auftrages einer ungebrochenen, harten, leblosen Faltenzeichnung auf die streng einheitliche Farbenfläche des Gewandgrundes, die weniger eine Modellierung als eine Musterung giebt, unserer Schule von vornherein eigentümlich ist und ihren Gegensatz ausmacht zu der neu-antikischen, südwestdeutschen Richtung, deren Einfluss uns bisher nur im Gewandstil des vatikanischen Evangelienbuches entgegentrat. Die grössere koloristische Härte, Breite und Festigkeit dieses Auftrages stellt den Gewandstil des Utacodex in seinen technischen Voraussetzungen näher an unser Perikopenbuch, als an das Sakramentar. Aber es braucht wohl nicht noch einmal betont zu werden, dass dies nur die harte, stumpfe, koloristische Art dieses wie mit der Schablone vollzogenen Auftrages des Faltensystems auf dem koloristisch gänzlich unbewegten Grunde betrifft, während die Art der Linienführung dieses Systemes im Utacodex nichts mit der byzantinisierenden des Sakramentars und unserer Handschrift zu thun hat, sondern durchaus noch der langzügigen Art der ersten Epoche nahe steht.*)

Grundverschieden ist die Formensprache, die die mit II bezeichnete Bilderserie aufweist.

Die Gestalten sind hier viel schlanker, stärker bewegt, geschmeidiger und eleganter. Die Köpfe sind nicht so kugelrund und sitzen besser auf dem lebendiger gebildeten Halse; die Hände sind grösser; die Gebärdensprache ist reicher und ostentativer. Charakteristisch für die Beziehungen dieses Meisters zu einer auswärtigen Schule sind die vorgeschobenen Köpfe. Die Augen sind hier weit aufgerissen, mehr in die Höhe als in die Breite gezogen, die Nase kurz, steil und gerade, mit Ausnahme einiger besonders charakterisierter Profiköpfe, wenig aus der Gesichts-

*) S. o. p. 701, 1901, 147.

fläche hervortretend, an der Spitze fast rechtwinklig scharf umbrechend, wodurch die Oberlippe sehr lang wird. Der Mund ist breit und scharf eingeschnitten; die Lippen sind schmal und treten wenig, ohne alle Rundung hervor, — alles Dinge, die im Gegensatz stehen zu der Art der Köpfe der anderen, byzantinisierenden Hand. Die Karnation ist hier im Unterschied zu diesem anderen Meister von grosser Helligkeit, — ein warmer, gelblich weisser Ton, der gleichmässig im Gesicht, in Händen und Füssen angewandt ist, und in den die Zeichnung in einer hellen, ein wenig rötlichen, braunen Tinte eingetragen wird, in dünner, sicherer, lebendig nüancierender, flüchtiger Linie.

Wie den ganzen Charakter der Figuren, ihre Bewegung und ihre Körperformen, finden wir auch den Unterschied des Farbengeschmacks nicht nur im Inkarnat, sondern auch in den Gewändern für die abweichende Art des Künstlers sehr bezeichnend. Alle Farben sind hell, kräftig und freundlich gehalten; es überwiegt weiss, hellblau, orangeziegelrot, hellgelb, hellgrün. Bei der byzantinisierenden Hand (I) ist zwar die Palette auch nicht eigentlich dunkel, aber die Farben sind getragener, schwerer: Weinrot, violett, schieferfarben, orange. Wie durchaus wir uns aber in einer und derselben Schule befinden, beweist, dass trotz dieser, wie wir finden werden, ganz gegenseitigen Richtung der Geschmacksbildung die Form des äusseren Bildtypus stets die gleiche bleibt. Wir finden dieselben Rahmen, dieselben Raumformen, und selbst in der technischen und farbigen Ausführung dieser allgemeinen Dinge genau die gleiche Art.

Für die Einzelheiten der Gesichtsbildung dieser zweiten Richtung bemerke ich, dass die Augenbrauen je durch einen kurzen, nur wenig gebogenen Strich gegeben sind, und ebenso das Oberlid, das fast parallel zu diesem läuft. An das äussere Ende des Oberlides setzt scharf, und oft von diesem überschnitten das Unterlid an, stets tief nach unten herabgezogen, oft fast halbkreisförmig gebildet. Nach innen, zur Nase zu, verdünnt sich die Linie und tritt somit weniger scharf aus der Grundierung des Inkarnattones hervor, als am äusseren Ansatz. Die Pupille steht stets am Oberlid, ist ziemlich gross, und wird in derselben braunen Farbe der übrigen Zeichnung gegeben, aber oft durch einen aufgesetzten, scharf stechenden, schwarzen Punkt belebt. Die Zeichnung des Nasenrückens besteht immer nur aus einer kurzen, geraden Linie, die eckig an eine der Augenbrauen ansetzt, — regelmässig an die, nach deren Seite der Kopf bewegt ist. Der Mund ist durch zwei, im wesentlichen gleichmässig, parallel bewegte, nach den Seiten hin aufgebogene Linien gegeben, von denen die untere ganz einfach, die obere ab und zu lebendiger bewegt wird. Bei Köpfen in vollem Profil bildet den Mund nur eine unbewegte, am freien Ende etwas herabgezogene Linie. Die „Rinne" der Oberlippe wird nicht besonders eingezeichnet.

Im Gegensatz zu Hand I ist die farbige Behandlung der Köpfe eine nur wenig farbige. Nur zwischen den beiden Mundlinien wird gelegentlich, nicht immer, ein sehr blasses, fleischfarbenes Ziegelrot dünn aufgelegt. Sonst ist aber zur Modellierung weder Rot, noch Grün, noch Deckweiss verwandt, sondern nur das Braun der Zeichnung wird mehr oder minder verdünnt an den Wangen, unter den Augen, neben der Nase vertrieben auf das hellgelbe Inkarnat aufgetragen. In entsprechender Weise sind die Hände, die Füsse und was wir sonst noch vom unbekleideten Körper zu sehen bekommen, behandelt. Niemals wird Schwarz zur Zeichnung verwandt, weder zur Kontur, noch zur Innenzeichnung; selbst die Pupillen sind in dem üblichen Braun der Zeichnung eingetragen. Die Nägel und Gelenke werden niemals besonders markiert, — nur gelegentlich ist der Nagel der grossen Zehe in der stets verwandten braunen Linie eingezeichnet! Eine besondere Konturierung finden wir niemals, sondern durch die Kraft des Lokaltones treten die Gestalten fest genug aus dem Goldgrund hervor.

Eine auffallende Mannigfaltigkeit begegnet uns bei der Betrachtung der Haarbehandlung durch eine ganz merkwürdige bunte Willkür in der Wahl der Farben. Die ganze Fläche des Haares oder des Bartes wird in einem einheitlichen, meist hellem Tone grundiert und hierauf die Zeichnung und die wenig hervortretende Kontur in feiner schwarzer oder farbiger Linie eingetragen. So finden wir hellblaue Zeichnung auf bläulich-weissem Grunde, schwarze auf blaugrauem, grauschwarzem, rotbraunem, hellviolettem Grunde, weisse auf hellblauem, hellviolettem, hellgrünem (Petrus!) Grunde, hellgrüne Zeichnung auf gelbem, olivgrüne auf mattem grasgrünen (Grabesengel!), rötlichbraune auf hellem bräunlichgelben Grunde! Die Haartracht ist die übliche: In der Regel fallen die Haare lang über den Nacken herab; nur bei volkstümlichen Gestalten sind sie immer kurz geschnitten. Entweder sind die Haare in der Mitte gescheitelt, nach der Seite gestrichen und zeigen dann häufig die bekannten Stirnlöckchen, oder sie sind ungescheitelt in die Stirn gekämmt oder hinaus gestrichen.

Ein ganz abweichendes stilistisches Prinzip gegenüber dem ersten Künstler (I) zeigt auch die Gewandbehandlung. In weicher Rundung werden die Lichter in Linien und breiten Flächen in einem dünnen transparenten Weiss auf den Grundton aufgetragen. Der Auftrag ist sowohl in seiner farbigen Konsistenz, die eine Abschwächung oder Konzentrierung stets erstrebt, als in der Linienführung lebendig und weich, und vollzieht sich durchaus in grosszügigen Lagen, mehr gerader als bogenliniger Richtung, wobei die Neigung zu Parallellagen in der Durchführung sich stark geltend macht. Zu diesem die Modellierung im wesentlichen bewirkenden Auftrag in Weiss tritt die schwache Betonung der Konturen und die stärkere Herausarbeitung der tiefsten Hauptgliederungsfalten in einer mit dem Lokalton korrespondierenden Farbe. Wir bemerken da rötliches Braun auf saftigem Gelb, Sepiabraun auf Orangerosa, Weinrot, Grün und Blaugrün auf Mattgelb. Ein solcher dritter Ton fehlt jedoch bei den vielen blauweissen Gewändern (z. B. Untergewand des Cäsar Augustus auf Bl. 3).

Oft finden wir, besonders in den linnigen Untergewändern, auch den umgekehrten Weg eingeschlagen, indem die ganze Gewandfläche einheitlich mit Weiss als Lokalton grundiert wird, und die Konturen und Falten als farbige Schattenlinien auf diesen aufgesetzt werden. So finden wir hellgrüne (Bl. 3 zwei Figuren zu Seiten des Cäsar, Bl. 24b Anna, Bl. 29b Christus), hellblaue (Thomas Bl. 29b, Simon und Maria Bl. 24b) und gelbe (Josef Bl. 24b, Grabesengel) Falten auf weissem Grunde. Aber auch in diesen Fällen steht das Weiss wohl nicht direkt auf dem Pergament, sondern auf einer matten, in der Transparenz des Weiss schwach fühlbaren, farbigen Untermalung, sodass es auch hier nicht hart und trocken wirkt.

Wir haben hier wiederum die weiche, brechend abtönende Modellierung, die in vollem Gegensatz steht zu der harten, schablonierten Art des koloristisch leblosen, stumpfen, breitlinigen Faltenauftrages der alten, „einheimischen" Richtung, und auch der byzantinisch beeinflussten Hände im Sakramentar und in unserer Handschrift (Hand I), — dieselbe stilistische Auffassung, die wir in unserer Schule bisher nur bei dem Meister des Evangelienbuches der Vaticana fanden, und die gemeinsam mit den ersten Hauptwerken der berührten bayrischen Provinzialschule auf einen Einfluss der grossen, neu-antikischen, südwestdeutschen Strömung zu setzen ist. Und zwar werden wir besonders stark an die Arbeiten der Vögeschen Schule erinnert, und finden diese Beziehung nicht nur in der Gewandung, wie in der vatikanischen Handschrift, sondern, wie bereits im Utacodex, in der ganzen Art der Typen, der Gestaltenbildung und Bewegung, deren Charakteristik wir ja kurz gegeben haben. Allerdings dürfen wir dabei nicht an die ersten, besten Arbeiten der Schule denken, sondern an solche, die bereits eine gewisse Erstarrung zeigen, etwa auf der Stufe stehen, wie Vöges Handschrift I. Der charakteristische Unterschied in der Gewandbehandlung gegenüber den guten, ersten Arbeiten der Schule liegt darin, dass bei diesen in der Gewandung eine höhere Einheitlichkeit im Zusammenschluss der Hauptpartien der Gewandmasse erstrebt und erreicht ist, während bei uns, wie auch bei den vergleichbaren späteren Arbeiten der Vögeschen Schule, alles in Brüche, Falten, Einzellagen aufgelöst ist, die sich in unnatürlicher Regelmässigkeit vor- und zurückschieben. Jedenfalls steht hier, wie eben auch bei unserer Hand II das Interesse an einer deutlichen, allzu deutlichen Gliederung im Vordergrund, und hier wie dort handelt es sich um eine Verhärtung und Erstarrung gerade dieser Gliederung, — also um etwas ganz anderes, als um jene Verhärtung und Erstarrung im Auftrag der Faltenzüge selbst, die das Charakteristikum der alten, einheimischen Richtung ausmacht, und die wir auch bei der byzantinisierenden Hand des Sakramentars und unserer Handschrift und beim Utacodex fanden, indem in diesen viel weniger eine Gliederung der Gewandmassen, als eine Art Musterung der Gewandflächen erreicht wird.

Wir haben es schon betont, dass die künstlerische Art, die hier vorliegt, undenkbar ist ohne eine Kenntnis von Arbeiten jener grossen südwestdeutschen, in Trier wurzelnden Schule, die Vöge behandelt hat. Aber ich kann hier nur nochmals das nachdrücklich bemerken, worauf bei der Beurteilung des Utacodex, als uns zum ersten Male eine Verwandtschaft der Formensprache mit dieser Schule auffiel, hinzuweisen war, — dass diese Einflüsse hier in Süd-Ostdeutschland in einer zu allgemeinen und unter sich nüancierenden Form erscheinen, als dass wir eine direkte Verbindung Trier-Regensburg, Trier-Tegernsee, Trier-Altach und was wir sonst noch finden könnten, konstatieren müssten. Es ist vielmehr notwendig anzuerkennen, dass diese Schule nur in Trier wurzelt, dass sie sich aber, wie wir es bei der Erweiterung des künstlerischen Gesichtskreises, den sie durch den Anschluss an die antik-christliche Kunst brachte, bei dem allgemeinen hohen Aufschwung der Zeit und dem Kunstfleiss des Benediktinerordens begreifen, ausserordentlich rasch über ganz Süddeutschland, besonders durch Schwaben und Alemannien hin verbreitete. So steht auch unser Künstler dieser Schule nicht etwa als ein Schüler, sondern als selbständige Persönlichkeit gegenüber, so unzweifelhaft es ist, dass er von ihr her für seine Auffassung der menschlichen Gestalt, Bewegung, Gewandung und Farbenwahl die massgebenden Anregungen empfing. Seine Unabhängigkeit zeigt sich in den technischen Details, in der dekorativen Rahmenbildung und der Raumstilisierung, seine selbständige Gestaltungskraft besonders in einigen originellen, urwüchsigen Typen. Als solche erwähne ich besonders die auffallenden lebendigen Profilköpfe in der Zuhörergruppe der Predigt des heiligen Stefan und der Henkersknechte in den beiden dargestellten Martyrien. Die lange, hervorspringende Nase, der breite, eingekniffene Mund charakterisieren in primitiv realistischer Weise die Roheit der Leute im Gegensatz zu den heiligen Gestalten

Drei Darstellungen sind es noch, die einer besonderen, dritten Hand (III) zugeschrieben werden müssen: Die Erscheinung des Engels vor dem schlafenden Josef (Bl. 1b), die Anbetung der Drei Könige (Bl. 12) und die eigenartige Szene wo Johannes und Petrus am Grabe des Auferstandenen stehen (Bl. 7b). Diese drei Bilder repräsentieren eine sowohl von der byzantinisierenden, wie von der südwestdeutsch-beeinflussten Hand verschiedene Richtung, die sich beiden gegenüber scharf abhebt. Von dem byzantinischen Einfluss ist in der Gestalten- und Typenbildung, wie in der Technik nichts zu spüren, sodass der allgemeine Kunstcharakter näher zu Hand II als zu Hand I steht. Eine bestimmte Beziehung zu auswärtigen Kunstkreisen kann ich nicht nachweisen, sodass wir hier eine allerdings nicht sehr bedeutende, und wie wir finden nur vorübergehend wirkende und jedenfalls nicht weiter nachweisbare Individualität vor uns haben. Die etwas eckige, breite Bildung der Köpfe, die Art der Bewegung und einzelne technische Merkmale verbinden den Künstler am meisten mit dem, was uns im Utacodex und der vatikanischen Handschrift entgegentrat.

Bei näherer Betrachtung scheint es vielleicht fraglich, ob diese drei Darstellungen von einer und derselben Hand (III) herrühren; denn das Bild der Jünger am Grabe fällt in manchem aus der Eigenart der beiden anderen Bilder heraus. Die Köpfe sind etwas kleiner und die Technik im einzelnen abweichend. Ob aber diese Unterschiede die Annahme eines Handwechsels wirklich notwendig machen, ist nicht sicher zu entscheiden, aber gewiss unwahrscheinlich.

Die Behandlung des Inkarnats zeigt bei allen drei Bildern eine lebhafte, malerische, pastose Technik. Die Köpfe erhalten zunächst eine meist gelbliche, bald mehr ins grüne, bald mehr ins rötliche gehende Grundierung; auf diese wird nun die Zeichnung des Gesichts in dünner, feiner, glänzend schwarzer Linie scharf eingetragen. Die farbige Modellierung bewirkt ein pastoser Auftrag von Weiss (über den Brauen, am Nasenrücken, Backenknochen, an der Oberlippe, auf Händen und Füssen) und von Ziegelrot (Seitenlinie neben dem Nasenrücken, unter den Augen, auf den Wangen, an Händen und Füssen). In den Augenstern wird neben die schwarze, grosse Pupille kräftiges Weiss eingetragen, welches diese scharf hervortreten lässt und ihr oft ein ganz drohendes Aussehen giebt! Die technisch-malerische Behandlung der Köpfe rückt diesen Künstler näher an die byzantinisierende Richtung (I), während der Typus des Gesichtes eine allgemeine Verwandtschaft mit der anderen Hand (II) erkennen lässt.

Nicht minder deutlich unterscheidet sich die Gewandbehandlung von der der beiden anderen Hände unseres Bilderzyklus. In allen drei Bildern dieser III. Richtung finden wir zunächst eine Bevorzugung dunkler, trüber Gewandfarben (blauschwarz, dunkel olivgrün), denen merkwürdigerweise eine modellierende Aufhellung mit Weiss fast gar nicht gegeben ist. Die plastische Bewegung der Gewänder wird vielmehr fast nur durch eine scharf abgehobene, klar hervortretende Umränderung und Einzeichnung in feinen, schwarzen Linien bewirkt, die im Bilde der Jünger am Grabe eine glänzende, intensive Konsistenz zeigen, während in den beiden anderen Bildern das Schwarz weniger leuchtend, stumpfer und breiter aufgetragen ist, und die Faltengebung überhaupt nicht blos auf dieses Schwarz beschränkt ist, sondern gerne auch in einer Vertiefung des Lokaltons und in anderen, vom Lokalton abweichenden Tönen (rotbraun, gelb u. a.) gehalten ist. In diesen beiden Bildern ist auch die malerische Behandlung der Köpfe eine freiere und reichere. Die Grundierung der Karnation zeigt hier neben dem Gelb oft einen (leise violett-) rötlichen und olivgrünen Ton, auf den dann zur Modellierung trockenes Weiss und Ziegelrot, wie auch auf Bl. 7b, aufgetragen wird, — in der Erscheinung des Engels vor Josef in einer wohl vertriebenen, in der Anbetung der Könige in einer pastoseren, härteren Weise. Die Belebung der Gewänder durch Aufzeichnung eines einfachen, gereihten Kreismusters — das wir auf Bl. 1b und 7b finden, ist diesem Künstler im Unterschied zu seinen Genossen in unserer Handschrift geläufig. Wir finden derartige Motive häufig in der westdeutschen Malerei (Vöge, Echternach), ferner in den so beliebten gravierten und geschnittenen Metallarbeiten der Zeit, und auch im Regelbuch von Niedermünster ist uns etwas ähnliches bereits begegnet.

Fassen wir zum Schluss zusammen, was wir aus diesem bedeutenden Denkmal für die Geschichte der mittelalterlichen Kunst lernen konnten, so ist es zunächst die Thatsache eines selbständigen, eigenartigen, südostdeutschen Bilderkreises, dessen Geltung wir bald in einem zweiten Denkmal unserer Schule verfolgen können, und dessen typische Bedeutung für diese Gegend erst eine Geschichte der Salzburger Malerei des XII. Jahrhunderts lehren können wird. Das zweite wichtige Ergebnis betrifft die Geschichte der Ikonographie, indem wir für einige Szenen die unmittelbare Beziehung zu Byzanz nachweisen konnten und so auch in ikonographischer Hinsicht unserer Schule die für die Weiterentwicklung der deutschen Malerei so bedeutsame Vermittlerrolle zwischen der byzantinischen und der zuerst von Frankreich angeregten westdeutschen Kunst zuerteilen müssen, zu welchem Schlusse wir bereits aus dem künstlerischen Stil des Sakramentars genötigt waren. Ein weiteres Ergebnis von nicht geringerer Tragweite ist der Nachweis von der Wirksamkeit mehrerer so von Grund aus verschiedener, ja geradezu denkbar entgegengesetzter künstlerischer Kräfte innerhalb des Rahmens einer und derselben Schule, deren gemeinsame Thätigkeit, wie wir sie in diesem Codex verfolgen konnten, einen merkwürdigen Schluss auf den Kunstbetrieb des Mittelalters, wenigstens für die grossen Centren, erlaubt, und zu einer starken Modifikation der gangbaren Vorstellungen hierüber und der üblichen Forschungsmethode nötigt. Für die spezielle Geschichte unserer Schule lernten wir aus der Handschrift, dass mit der einseitigen Bevorzugung und Ausbildung des prächtigen Repräsentationsbildes und der kompliziert-symbolischen Darstellung, in welchen beiden Formen unsere Schule im Sakramentar Heinrichs II. und im Utacodex wohl die formvollendetsten Werke der Zeit geschaffen hatte, gebrochen wird, und das einfache, historisch erzählende Bild seinen Eingang findet. Es ist auffallend, dass gleich dieses erste nachweisbare Denkmal dieser Art einen Bilderzyklus von solcher Eigenart zeigt, dass es unmöglich war, eine einheitliche bestimmte Quelle für ihn nachzuweisen. Was die spezifisch künstlerische, stilistische Eigenart der hier gemeinsam arbeitenden Künstler betrifft, so lernten wir vor allem einen Künstler kennen, der im engsten Anschluss an jenen byzantinisierenden Meister arbeitet, der als ein bedeutender Neuerer im Sakramentar Heinrichs II. das eigentliche spezifische Formenideal unserer Schule aufstellte, und ihm entgegenstehend jenen frischen, lebensvollen, man möchte sagen, jugendlichen Meister, der in enger Beziehung zu der so denkmalsreichen, in Trier wurzelnden Schule steht, deren unmittelbare Geltung wir

jedoch in Bayern und sogar in Regensburg selbst schon bei früherer Gelegenheit nachweisen konnten. Unsere weitere Betrachtung wird zeigen, dass diese originalste Rezeption und Verarbeitung süd-westdeutscher Kunst, die dieser Meister bietet, zugleich als letzte Äusserung dieser Kunst in unserer Schule erscheint, während — vielleicht gerade durch den bald eintretenden Verfall — die einheimisch-byzantinisierende Kunst des anderen Meisters sich in den folgenden Werken deutlich verfolgen lässt. Beide Künstler lernten wir aber zugleich als abhängig von einer verbreiteten bayrischen Provinzialschule kennen, deren Beziehung zu unserer Schule wir bereits in dem Uta-verwandten Evangelienbuch der Vaticana kennen lernten und in unserer Handschrift aus der allgemeinen Bildform mit ihren eigentümlichen Architekturrahmen ersehen konnten. Diese Provinzialschule ist es vielleicht auch, die wir als die Vermittlerin zwischen der südwestdeutschen Richtung und Regensburg betrachten dürfen, indem ihre besten, ersten Werke offenbar in Beziehung zu dieser Richtung stehen, — vorausgesetzt freilich, dass diese Beziehung der Provinzialschule nicht nur eine Analogie-Erscheinung bietet zu der Beziehung unseres Meisters (II) zu eben jener Kunst, — als gleichmässiger Ausdruck der nachweisbaren, mächtigen „westdeutschen" Strömung im Südosten Deutschlands.

Zum Schluss noch einige Worte über die Initialornamentik unserer Handschrift, die ja in den Initialen zu Beginn der Perikopen ein reiches Feld der Beobachtung ergiebt. Stets stehen sie in Gold und Silber auf blauem und grünem Grunde, werden mit Minium konturiert, und in dieser Farbe sind auch die Spaltungen des Initialkörpers ausgefüllt. Eine eigentlich koloristische Behandlung der Abzweigungen findet nicht statt. Geriemsel findet sich nur an den Endigungen, Verknotungen und Zentralstellen des Initialkörpers selbst. Sonst treffen wir nur das reine Rankenwerk, welches einen ausgeprägten pflanzlichen Charakter zeigt und in dichten Verschlingungen die ganze Fläche gleichmässig überspannt. Trotz eines ruhigen, rundlichen Verlaufs ist die Bewegung der Ranken ausserordentlich lebendig; sie spalten sich, um andere durchlaufen zu lassen und durchkreuzen sich gegenseitig. Vor den Spaltungen und Abzweigungen der Hauptlinien finden wir die üblichen „Schnallen" in Miniumaufzeichnung . Die Pflanzengebilde treten besonders an den Endigungen hervor, entwickeln sich aber organisch aus dem Rankenstamm. Abgesehen von den üblichen kleineren Formen

finden wir auch grössere Gebilde (Bl. 20, 48, 17b),

von denen besonders ein knollenartig zusammengerolltes Blatt auffallend ist.

Nur ausnahmsweise begegnen uns vom Initialkörper und Rankenwerk unabhängig stehende Gebilde: grosse, blattartige, Formen, rosettenartig stilisiert, die in die Mitte der vom Initialkörper umschriebenen Fläche, besonders bei Buchstaben rundlicher Form, gesetzt werden (Bl. 11, 52 b, 59). Ähnliches findet sich im Sakramentar Heinrichs II. und dem älteren Sakramentar des Bischofs Abraham von Freising, während die Initialen sonst im allgemeinen enge Beziehungen zu der grossen südwestdeutschen Kunst aufweisen, wie auch das pfeilförmige Spitzblatt häufig zu belegen ist.*)

Tierformen finden sich nicht allzu häufig. Einen Tierkopf als Endigung des Buchstabens treffen wir auf Bl. 15, 36, 62b; Schlangen und Drachentiere in ganzer Figur, geflügelt, alleinstehend oder als sich umschlingendes Paar, begegnen uns auf Bl. 49, 51b, 62. Auf Bl. 49 treten zwei heraldisch sich gegenüberstehende Tauben mit aufgeschwollenem Kropf hinzu, die auf der oberen Endigung des Initials im Geranke stehen. Die menschliche Figur findet sich nur einmal, in einem eigenartigen Motiv: Ein nackter Jüngling sitzt rittlings auf der mittleren Verknotung des Vertikalbalkens eines I in strenger Vorderansicht zwischen zwei Ranken, an diesen sich mit den erhobenen Armen festhaltend, während die Beine gelassen herabhängen. Die Zeichnung des Nackten ist durchaus befriedigend. — Wir lehnten es bereits bei der Betrachtung der Initialornamentik der ersten Epoche unserer Schule ab, die entwicklungsgeschichtliche Stellung ihrer Leistungen auf diesem Gebiete genau zu bestimmen, solange nicht zusammenfassende Untersuchungen hierüber vorliegen.

*) Unter den St. Emmeramer Codices dieser Zeit mit Initialen stehen die in Clm. 14452 denen unserer Handschrift am nächsten.

II.

Meister Bertolt.

Unter den wenigen erhaltenen Bilderhandschriften des Stiftes St. Peter in Salzburg findet sich die bezeichnete Arbeit eines sonst unbekannten Meisters, deren Einreihung an dieser Stelle stilistische Gründe fordern, indem die Illustrationen derselben einerseits in einer engen Beziehung zu der zuletzt besprochenen Arbeit stehen, andrerseits aber auch eine deutliche Verwandtschaft mit dem Werke zeigen, das wir als letztes Erzeugnis unserer Schule am Schlusse unserer Untersuchung zu behandeln haben, dem Evangelienbuch Heinrichs IV. in Krakau, sodass wir erst nach der Betrachtung dieses Werkes die Zugehörigkeit dieses Meisters Bertolt zu unserer Schule als ganz und gar sicher erkennen können, indem sein Werk das eigentliche Zwischenglied zwischen den bisher besprochenen Arbeiten und der, dem ersten Eindruck nach rechts abweichenden Art jenes letzten Erzeugnisses bildet. Die Handschrift, die als Werk unsres Meisters bezeichnet ist, liegt in der Bibliothek des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg als Cod. VI· 55. Sie ist in der Litteratur völlig unbekannt; selbst die fleissigen Berichterstatter des XVII. und XVIII. Jahrhunderts erwähnen sie nicht.

Den Inhalt der Handschrift bilden wiederum die evangelischen Perikopen nach der Reihe des Kirchenjahres geordnet, bei deren Auswahl jedoch nur die grössten Feste und nur wenige Sonntage berücksichtigt sind, sodass wir ein Werk ganz ähnlichen Inhalts, wie das vorige, vor uns haben. Eine Beschreibung des liturgischen Charakters ist im einzelnen nicht notwendig, da P. Willibald Hauthaler zu St. Peter die Güte hatte, den Inhalt der Handschrift in der entsprechenden Rubrik unserer im Anhang gegebenen liturgischen Tabelle für uns einzutragen.*) Zwei Dinge sind da besonders bemerkenswert:

Bl. 23. *Nat. Sci. Benedicti;*
Bl. 25. *Ruodberti.*

Aus der Feier des Benedikttages dürfen wir auf die Entstehung in einem Benediktinerkloster schliessen, aus der des Ruperttages die Bestimmung für die Salzburger Diözese, oder gar die Entstehung in derselben. Beide Tage sind jedoch in der Ausstattung des Buches keineswegs hervorgehoben, sodass wenigstens bei Schlüssen auf die Entstehung der Handschrift Vorsicht notwendig ist; denn ich finde Rupert in vielen süddeutschen Handschriften der Zeit, nicht nur der Salzburger, sondern auch der Regensburger, Freisinger, Augsburger, Eichstätter Diözese berücksichtigt. Aber da die Handschrift heute noch in der Bibliothek des uralten Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg liegt, dürfen wir unbedenklich behaupten, dass die Handschrift bei den beiden angeführten liturgischen Merkmalen von vornherein für dieses bestimmt war, und es drängt sich schon jetzt die Frage auf, ob die Handschrift nicht auch dort entstanden ist. Wissen wir doch, dass dieses Stift in karolingischer Zeit und noch früher der Hauptsitz geistiger und litterarischer Bestrebungen im östlichen Deutschland war, dass dieses Stift, das dieselbe Stellung in Salzburg einnimmt, wie St. Emmeram in Regensburg, nach den schlimmen Zeiten des mittleren X. Jahrhunderts auf die Anregung und nach dem selbstlosen Vorbild Wolfgangs durch Erzbischof Friedrich vom Domstift getrennt wurde und in dieser Selbständigkeit die Möglichkeit einer Entfaltung der rein geistigen Kräfte erhielt, die wohl auch dort einen hohen Aufschwung zeitigte, wie wir ihn in den übrigen bayrischen Klöstern jetzt beobachten. Aus der Handschrift erfahren wir noch etwas weiteres für die Entstehungsgeschichte. Auf der Vorderseite des letzten Blattes (Bl. 80) lesen wir in goldenen Unzialen auf gerahmten purpurnen Grunde

COELI CLAVIGERO DONAVIT PECTORE LAETO
CUSTOS HUNC LIBRUM PHTOLT QUI FECERIT ILLUM
UT SIT PECCATI PRECIUM · PER CUNCTA PATRATI
HINC RAPTOR·POENAS PATIATUR CORPORE SEVAS.

Wir erfahren hieraus, dass die Handschrift ein Werk des Custos Bertolt ist und von diesem dem Heiligen Petrus gewidmet wurde. Nach dem, was wir aus dem liturgischen Charakter und den Besitzverhältnissen der Handschrift

wissen, darf hiermit der Beweis als erbracht angesehen werden, dass die Handschrift für St. Peter unmittelbar gearbeitet wurde. Leider konnte ich über die Persönlichkeit des Custos Bertolt nichts ermitteln. In den Widmungsversen an St. Peter ist jedenfalls noch nicht gesagt, dass er in der That gerade das Custodenamt in St. Peter in Salzburg bekleidete, und da wir die Handschrift als Werk der Regensburger Malschule in Anspruch nehmen, ist es zum mindesten nicht ausgeschlossen, dass der Künstler dieses Amt in St. Emmeram inne hatte und die Handschrift dort für das Salzburger Bruderstift arbeitete.*) Da etwas sicheres vor der Hand nicht zu erfahren ist, soll jedenfalls die Möglichkeit offen gelassen werden, dass Bertolt in St. Peter-Salzburg selbst arbeitete. Aber das ist dann zweifellos, dass er in St. Emmeram seine künstlerische Ausbildung erhalten hat, sei es, dass er als Mönch von St. Peter dorthin zum Unterricht geschickt wurde, sei es, dass er als Mönch von St. Emmeram von dort nach Salzburg berufen wurde, um hier das Amt des Custoden, das ja die Sorge für die im Besitze des Stiftes befindlichen Kunstwerke in sich schloss, zu bekleiden. Sicher ist, dass der künstlerische Charakter seiner Bilder in Stil und Technik nur der Regensburger Schule einzureihen ist. Ein negativer Schluss ist ja stets gewagt, da wir ja stets nur auf den zufällig uns überkommenen Denkmälerbestand angewiesen sind. Aber ich darf versichern, dass, was sich aus dieser Zeit an künstlerischen Arbeiten, die in Salzburg entstanden sind, nachweisen lässt — es ist nur ganz wenig —, einen unbedeutenden Charakter zeigt, der sich wesentlich von dem unserer Handschrift unterscheidet. Erst im XII. Jahrhundert wird Salzburg wieder das Zentrum einer grossen malerischen Thätigkeit, die von höchster Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Malerei ist. Über die reichen Denkmäler dieser Salzburger Schule des XII. Jahrhunderts und ihren Charakter hoffen wir an anderem Orte eingehen zu können. Noch eines müssen wir aber zur Erörterung des Thatbestandes berücksichtigen, dass nämlich das Münchener Perikopenbuch ebenfalls aus Salzburg stammt. Wüssten wir, wann dieses Werk der Regensburger Schule nach Salzburg kam, dass es etwa bald nach seiner Anfertigung dorthin kam — dass es von vornherein für Salzburg bestimmt gewesen wäre, ist aus dem liturgischen Charakter ausgeschlossen —, so könnte die ikonographische Abhängigkeit des Bertolt von dieser Handschrift leicht erklärlich sein, selbst wenn erwiesen werden könnte, dass er in Salzburg arbeitete. Aber wir werden sehen, dass wir ausser der ikonographischen auch eine stilistische und technische Abhängigkeit konstatieren müssen, sodass wir, selbst wenn wir alle für Salzburg in Betracht kommenden Möglichkeiten berücksichtigen, den Schluss auf die Zugehörigkeit dieser Arbeit und ihres Meisters zur Regensburger Schule nicht umgehen können. Denn die blosse Abhängigkeit von der Münchener Handschrift kann, wie wir es ausführen werden, den künstlerischen Charakter unseres Bertolt nicht allein ganz erklären, denn dieser repräsentiert die Stilstufe jener Handschrift nicht mehr vollkommen, sondern zeigt bereits eine Weiterbildung, die in entscheidenden Dingen dem entspricht, was uns erst in dem letzten, ganz gesicherten Werk unserer Regensburger Schule, dem Evangelienbuch Heinrichs IV. in Krakau, entgegentreten wird.*) Die Handschrift selbst giebt keinerlei weitere Auskunft für ihre Geschichte. Der Einband ist kunstlos.

Die Handschrift zählt nach eigener Zählung 82 Bl., wobei zwei vorausgeschickte leere Blätter nicht berücksichtigt sind. Sie misst 24,5 : 18,5 cm, zeigt also ein viel kleineres Format als das Münchner Perikopenbuch; für die Beurteilung ihrer Illustrationen ist das wichtig. Die Anlage des Textes ist in der Weise gegeben, dass zunächst die Bezeichnung des Festes und das Zitat der Evangelienstelle in Kapitale oder Unziale in Miniumfarbe gegeben sind, worauf die erste oder die beiden ersten Zeilen der Perikope selbst in goldenen Unzialen, die ohne koloristische Füllung oder Grundierung auf dem Pergamentgrund unmittelbar stehen, folgen. Der erste Buchstabe der Perikope wird als reich ornamentierte Initiale in Gold und Silber behandelt, deren grösste etwa die halbe Höhe der Schriftfläche einnehmen.**) Durch ganzseitige Purpurzierblätter sind, von dem Widmungsblatt am Schluss der Handschrift abgesehen, nur zwei Stellen im Text hervorgehoben: die den Zyklus eröffnende Weihnachtsvigil (Bl. 2) und die Weihnachtsoktav (Bl. 10 b). Nur an der ersten Stelle findet sich ein Zierblatt auch in dem verwandten Münchner Buche. Die Schrift des Textes selbst ist dieselbe grosse, deutliche, ungefügige Minuskel, die wir in unserer Schule schon kennen lernten, und steht besonders der des Münchner Perikopenbuches nahe. Über das Verhältnis der Illustrationen zum Text gilt dasselbe, was wir bei der Beurteilung dieser Handschrift bemerkten. Wir geben zunächst eine Übersicht und Beschreibung der Darstellungen.

*) Übrigens ist ja der Regensburger Dom selbst auch dem Hlgn. Petrus geweiht. Aber aus der Feier des Benediktttages ist die ursprüngliche Bestimmung der Handschrift für das Domstift unwahrscheinlich.

*) Wie enge handschriftliche Beziehungen zwischen Salzburg und Regensburg in dieser Zeit bestanden, beweist der lithurgische Charakter des aus dem Salzburger Dome stammenden Sakramentars der Marciana: Cod. lat. III. CXXIV. S. Valentinelli, Bibl. Ms. S. Marci Venet. I, 274. Lange, a. a. O. p. 278.

**) Diese grössten Initialen finden sich, von den durch Zierseiten ausgezeichneten Stellen abgesehen, vor den Perikopen Weihnachten (I. mane), Drei-Könige, 1. Sonntag nach Drei-Könige, Lichtmess, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, Mariä Geburt; kleinere, mittelgrosse Initialen (vier Schriftzeilen hoch) in gleich reicher ornamentaler Ausstattung vor Drei-Königs-Oktav, zweiter und vierter Sonntag nach Drei-Könige, Palmsonntag, Gründonnerstag, Charsamstag, Ostersontag, -Dienstag, -Mittwoch, Johannis. Vor den übrigen Perikopen finden sich nur kleine Initialen mit geringer, altertümlicher Ornamentik.

I. Der Engel erscheint dem schlafenden Josef. (Taf. XXVIII, Abb. 73.)

Bl. 1. Vigil. nat. Dni

Der Heilige liegt ohne Nimbus schlafend, mit geschlossenen Augen, in eine Decke gehüllt auf dem Bett, hinter dem der Engel stehend erscheint, die Rechte zu Josef in der Rede erhoben, in der Linken den kugelbekrönten Stab haltend. Der Unterschied gegenüber der entsprechenden Darstellung im Münchner Buche liegt darin, dass der Engel nicht wie dort vor dem Lager auf der linken Seite erscheint, sondern hinter diesem in der Mitte des Bildes. Josef liegt deshalb nicht nach der Seite gedreht, sondern in gerader Haltung auf dem Rücken. Dass es dieselbe, erste Erscheinung des Engels vor Josef ist, die in beiden Bildern vorliegt, beweist ihre Stellung im Text. (S. o. p. 138.)

II. Die Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten. (S. o. p. 139 f.)

(Bl. 4. Nat. Dni. I. mane.)

Die Darstellung entspricht durchaus dem Bilde der verwandten Münchner Handschrift.

III. Die Steinigung des Heiligen Stefan. (Taf. XXVIII, Abb. 75.)

(Bl. 6 b. Nat. sci. Stefani.)

Im Vordergrunde kniet in der Mitte des Bildes der jugendliche Heilige, im Diakonengewand, mit kurzem Haar und Tonsur, nach rechts gewandt, die Arme nach Orantenart erhoben. Links und rechts steht je ein Paar jugendlicher Männer, in profaner Tracht, Steine in den stark bewegten Händen haltend. Oben erscheint aus einem Wolkengebilde der bekleidete Arm Gottes, die Hand im üblichen Gestus über dem Heiligen haltend. Neben dem Heiligen liegen zwei Gewandstücke: die Darstellung des Saulus fehlt. Eine grössere Armlichkeit der Szene fällt gegenüber dem Bilde des Münchner Perikopenbuches auf, doch erkennen wir die Verwandtschaft, wenn wir den unteren Teil der dort gegebenen Szene ausser Augen lassen.

IV. Petrus und Johannes am Grabe des Auferstandenen. (Taf. XXVIII, Abb. 76.)

(Bl. 8. Nat. sci. Johannis ev.)

Die Beziehung unserer Handschrift zu der vorhergehenden kann nicht deutlicher zum Ausdruck kommen, als dass wir hier wieder jene ganz seltene Szene als Illustration zum gleichen Feste des Evangelisten Johannes finden, die wir oben (p. 141) besprachen. Die Anlage des Bildes ist in beiden Fällen die gleiche: rechts derselbe Sarg, dessen aufgeklappten Deckel der greise Apostel hält, wiederum ohne die beiden im Text, der den Vorgang erzählt, besonders betonten Tücher. Der Apostel selbst in dem gleichen Moment des Einsteigens gegeben, wie dort; hinter ihm links der jugendliche Evangelist, der hier aber in einer ruhigeren Haltung steht, die offene Rechte „erstaunt" vor der Brust haltend. Dass die beiden zuschauenden Apostel auf der linken Bildseite, die der Künstler von Cim. 179 entgegen dem evangelischen Bericht zufügte, hier fehlen, ist leicht aus den anderen Raumverhältnissen der Handschriften zu erklären. (Cim 179: Breitbild, St. Peter: schmales Hochbild.) Auffallend ist, dass Petrus nicht in dem ihm eigenen Typus erscheint, sondern als Greis mit langem Haar und langem, zugespitzten Vollbart, — in einem Typus, der den greisenhaften Darstellungen des Evangelisten Johannes entspricht. Vielleicht hat der Künstler den Sinn dieser so seltenen Szene sich nicht recht klar gemacht und diesen Johannestypus statt des Petrustypus eingesetzt, weil das Bild vor der Perikope des Johannes steht und zu seiner Auszeichnung gebracht ist. Dass die Szene ungeläufig, erkennen wir auch daran, dass sich vor dem ausgeführten Bilde, auf Bl 7 b eine vorzeichnende Skizze desselben befindet.

V. Die Flucht nach Ägypten. (Taf. XXIX, Abb. 77.)

(Bl. 9. Nat. Innocentum.)

Die Darstellung wiederholt genau das Bild der Wanderung nach Bethlehem, das der Künstler des Münchner Buches (Bl. 3; s. o. p. 139, Taf. XXIII, Abb. 57) als Illustration zur ersten Weihnachtsperikope brachte. Das Abhängigkeitsverhältnis unseres Bertolt von jenem Künstler wird uns hieraus besonders klar, da er dieses Bild übernahm, obgleich er etwas anderes in ihm zur Darstellung bringen wollte. Denn aus der Stellung des Bildes im Text vor dem Feste der Unschuldigen Kinder und als Illustration zu der Perikope Mathäus II, 13 ff. folgt, dass hier nur eine Darstellung der Flucht nach Ägypten Absicht gewesen sein kann. Die Abhängigkeit des Künstlers geht hier so weit, dass er versäumte, der Mutter das Kind in die Arme zu geben, obgleich die Einführung dieses einzigen ikonographischen Unterscheidungsmerkmales gegenüber der anderen Szene der begleitende evangelische Text, wie der Sinn der Handlung erforderte.

VI. Die Anbetung der Drei Könige. (Taf. XXIX, Abb. 78.)

(Bl. 12. Epifania.)

Rechts sitzt Maria mit dem Kinde, die Hände jedoch nicht, wie in Cim. 179, den ankommenden Königen entgegenstreckend, sondern mit der Rechten das Kind unter dem Arme stützend, die Linke natürlich auf den Schenkel gelegt. Von den drei Königen ist, wie in der anderen Handschrift, nur der vorderste ein Greis, mit langem, spitzem, grauem Vollbart; die übrigen zwei sind bartlos. Der erste bringt eine Schüssel, der letzte ein geschlossenes, kugelrundes Goldgefäss; das Geschenk des mittleren Königs

ist nicht sichtbar. Merkwürdig ist es, dass die „Könige" zwar nicht, wie in Cim. 179, ganz baarhäuptig kommen, aber dass sie auch hier nur einen ganz kleinen aufgebogenen Reif, der mit einem Kreise bekrönt, in Minium gezeichnet auf den Köpfen sitzt, tragen, offenbar eine zaghafte Andeutung der Krone. Der Stern über der Szene ist hier fortgelassen. Gegenüber der Darstellung in Cim 179 ist der enge Zusammenschluss der Gruppe der Drei Könige und ihre mehr feierliche Gewandung zu betonen.

VII. Christus lehrt im Tempel. (Taf. XXIX, Abb. 79.)
(*Bl. 14. Dom. I. post Epif.*

In der Mitte des Bildes sitzt Christus in strenger, steifer Vorderansicht auf einer Polsterbank, die Rechte im sog. byzantinischen Segensgestus vor der Brust, die Linke über dem Schoss eine geschlossene Rolle haltend. Der Künstler hat es nicht verstanden, die Jugendlichkeit Christi in dieser Szene darzustellen, sondern bringt ihn in dem ihm sonst geläufigen Typus mit kurzem, braunem Vollbart. Teils neben ihm sitzend, teils zu seinen Füssen auf der Erde lagernd, befinden sich vier Schriftgelehrte. So sehr der Charakter der Gestalten von denen des Münchner Buches, wie wir es später eingehend belegen werden, abweicht und die ganze Anlage der Szene eine dürftigere ist, erkennen wir die völlige ikonographische Abhängigkeit wenigstens in den Figuren Christi und der beiden oben neben ihm sitzenden Schriftkundigen, die bis in die kleinsten, äusserlichsten Details der Haltung mit dem Vorbilde übereinstimmen. Die Körperdrehung und die Art, wie sie ihre Bücher anfassen, ist peinlich kopiert. (Vergl. Taf. XXV, Abb. 64.)

VIII. Die Taufe Christi. (Taf. XXIX, Abb. 80.)
(*Bl. 16. Oct. Epif.*)

In der Mitte des Bildes steht Christus in völliger Nacktheit, ganz so wie in Cim. 179, in der bis zu den Schultern reichenden, ähnlich stilisierten Wasserfläche; über ihm die Taube. Nur ist Christus im Unterschied zum Bilde der anderen Handschrift hier wieder bärtig gegeben, wie in der vorigen Darstellung. Links steht der Täufer, rechts der das Tuch haltende Engel; Johannes ist in der Bewegung dem Münchner Bilde entsprechend, nur die Füsse in der mehr byzantinischen, ausschreitenden Stellung gehalten, und der Engel mehr in die Vorderansicht gedreht als dort. Trotz dieser Verschiedenheiten kann die enge Verwandtschaft beider Darstellungen, die beidemal nach aussen von einem Baum gerahmt sind, nicht verkannt werden, nur ist zu beachten, dass hier wiederum bei der geringeren Breitenausdehnung der Handschrift die beiden Seitenfiguren, der zuschauende Heilige und der zweite Tuchhalter wegfallen mussten.

IX. Die Hochzeit zu Kana. (Taf. XXX, Abb. 81.)
(*Bl. 17. Dom. II. post Epif.*)

Das Bild ist ein ganz genauer Ausschnitt aus dem entsprechenden des Münchner Perikopenbuches, wobei die Seitengestalten hinter der Tafel und der Speisemeister vor derselben weggefallen sind und die Krüge von sechs auf drei beschränkt wurden. Das übrige ist bis in die kleinsten Details der Motive genau kopiert, nur die beiden einschenkenden Diener sind etwas aneinander gerückt und einige Bretzeln und eine Schüssel mit einem Fisch auf der Tafel hinzugefügt worden. (Vergl. Taf. XXV, Abb. 66.)

X. Die Darbringung im Tempel. (Taf. XXX, Abb. 82.)
Bl. 20 b. Purificatio S. Mariae.

Auch dieses Bild ist ein genauer Ausschnitt, eine genaue Wiederholung des Mittelstückes der Darstellung in Cim. 179. Nur streckt Maria wieder, wie bereits in der Anbetung der Drei Könige, die Rechte nicht geradeaus, dem Priester entgegen, sondern legt sie in natürlicher Weise an den Schenkel des Kindes als Stütze. (Vergl. Taf. XXVI, Abb. 69.)

XI. Der Einzug in Jerusalem. (Taf. XXX, Abb. 83.)
(*Bl. 26. Dom. in ramis palmarum.*)

In der Mitte des Bildes befindet sich Christus im üblichen Typus der Handschrift, rittlings auf dem ruhig schreitenden Esel sitzend. Ihm folgt links nur ein Apostel als Greis mit grauem Haar und Vollbart. Christus hält die rechte Hand segnend erhoben und in der linken auf dem Schosse eine geschlossene Schriftrolle. Rechts ist ein Knabe im Begriff, ein Gewand auf die Erde zu legen, hinter ihm ein Baum, den ein zweiter Knabe erklettert hat, einen abgebrochenen Zweig in der Rechten haltend. Die Darstellung ist die erste der Handschrift, die sich nicht auch im Münchner Buche findet, was jedoch nicht auffällig ist, da die ganze Perikope (Palmsonntag), die das Bild illustriert, in die engere Wahl der Münchner Handschrift nicht aufgenommen ist.

XII. Das Abendmahl. (Taf. XXX, Abb. 84.)
Bl. 27 b. Fer. V. in cena Dni.

Auch diese Darstellung fehlt in der Münchner Handschrift, sodass wir auch bei ihr den Typus, der hier vorliegt, als allein massgebend für den ikonographischen Charakter unserer Schule betrachten müssen. Hinter einer geraden Tafel, die in gleicher Weise gegeben und belebt ist, wie im Bilde der Hochzeit zu Kana, sitzt in der Mitte Christus, umgeben von elf Jüngern, von denen der erste rechts deutlich als Petrus charakterisiert ist, während Johannes, der sich links an Christus anschmiegt, merkwürdigerweise nicht jugendlich und bartlos, sondern als Greis mit langem

Haar und spitzem Vollbart gegeben ist. Vor der Tafel sitzt isoliert, rechts neben der Mitte auf einer Bank, im Profil nach links gewandt, nimbiert, wie die übrigen Apostel, Judas, bartlos, mit vollem braunem Haar, die Rechte auf dem Schosse ruhend, die Linke in der Rede erhoben. Er öffnet den Mund, um den Bissen zu nehmen, den ihm Christus über die Tafel mit der Rechten reicht. Der ikonographische Charakter ist durch den Bericht des Johannesevangeliums bestimmt, dessen Erzählung als Leseabschnitt zum Feste (Gründonnerstag) dem Bilde folgt: Der Typus der Darstellung ist somit ein abendländischer.*)

XIII. Die Kreuzabnahme. (Taf. XXXI, Abb. 85.)
(Bl. 29 b. Sabb. sco. Paschae.)

Die dritte evangelische Darstellung, die sich nicht in der Münchner Handschrift findet, ist zugleich die einzige, deren Inhalt nicht auch in der zugehörigen Perikope erzählt wird, indem diese die Erscheinung des Engels am Grabe vor den heiligen Frauen (Mathäus) berichtet, — dieselbe Erzählung, die nach dem Bericht des Marcus am Ostersonntag gelesen wird und erst an dieser Stelle immer mit dem entsprechenden Bilde versehen wird. Der ikonographische Typus der Darstellung ist denkbar einfach. In der Mitte das Kreuz, auf dessen Suppedaneum, ohne dass Nägel sichtbar wären, der Herr noch steht, während sein vornüber fallender Leib von Josef von Arimathia um die Hüften gefasst wird. Die Arme des Gekreuzigten sind bereits vom Kreuze gelöst und werden von den links und rechts stehenden Maria und Johannes gefasst, von denen Maria Hand und Arm des Heilandes an die Wange drückt. Josef von Arimathia (oder Nikodemus) ist als bärtiger Greis, etwa im Greisentypus des Evangelisten Johannes gegeben. Johannes selbst ist bartlos, jugendlich; Christus nur mit dem Schurz bekleidet und ohne Angabe der Wundmale. Die Einfachheit der Szene lässt das Bild mit den Darstellungen der südwestdeutschen Schule vergleichen. Doch legen Einzelheiten, wie die Anwesenheit der gerade dort stets fehlenden Maria, die Art, wie sie den vom Kreuz gelösten Arm Christi ergreift, die Annahme byzantinischen Einflusses nahe.**)

XIV. Der Engel am Grabe. (Taf. XXXI, Abb. 86.)
(Bl. 31. Dom. sca. Paschа.)

Die Darstellung entspricht in ihren ikonographischen Merkmalen, von geringen Details abgesehen, durchaus der Münchner Handschrift. Nur sind die Gestaltengruppen mehr aneinander gerückt, und steht die Sargplatte nicht hinter dem Sarge, sondern über diesem.

XV. Der ungläubige Thomas. (Taf. XXXI, Abb. 87.)
(Bl. 39 b. Oct. Paschae.)

Gegenüber der Münchner Darstellung ist nur zu bemerken, dass Maria fehlt, dass Christus den rechten Unterarm erhoben und nicht gesenkt hält, dass Thomas bartlos ist. Beiden Gestalten ist eine kleine geschlossene Rolle in die linke Hand gegeben.

XVI. Himmelfahrt. (Taf XXXI, Abb. 88.)
(Bl. 48. Ascensio Dni.)

Im unteren Teil des Bildes sehen wir Maria umgeben von vier Aposteln stehen, alle nimbiert, die Köpfe und einen Arm erhebend. Maria in der Mitte ist entgegen dem üblichen ikonographischen Typus nicht in Vorderansicht gegeben, sondern in halber Drehung nach links. Dabei fiel die ihr sonst an dieser Stelle eigene Orantenstellung leicht weg, indem sie die Hände hier nicht nach den Seiten, sondern vorne vor der Brust erhoben hält. Die beiden Apostelpaare zu ihren Seiten sind im halben Profil bildeinwärts gewandt, der erste neben Maria links ist als Petrus, der rechts als Paulus durch den entsprechenden Typus charakterisiert. Alle blicken nach oben, wo in einer von zwei Engeln gestützten, spitzbogigen Mandorla Christus aufrecht steht, die Rechte nach der Seite erhebend, die Linke die lange, kreuzbekrönte Siegesfahne haltend. Christus steht hier in feierlich ruhiger Vorderansicht da, entgegen dem älteren sinnlich dramatischen Typus, der ihn in emporschreitender Bewegung von der Seite gesehen giebt. Eine Andeutung des Himmels und die Hand Gottes fehlen. Zu beachten ist der allerdings nicht seltene Synkretismus des Motivs der mandorlatragenden Engel mit der Funktion der duo viri der Apostelgeschichte (Act. Ap. I, 10). Die Darstellung in der Mandorla selbst entspricht dem byzantinischen Schema, ist aber zeitig im Abendland rezipiert.*)

XVII. Die Herabkunft des Heiligen Geistes. (Taf. XXXII, Abb. 89.)
(Bl. 51. Dom. sca. Pentecost.)

Die zwölf Apostel sitzen in zwei Reihen zu je sechs auf einer nicht sichtbaren Bank, die Füsse auf eine niedrige Rundbogen-Arkade gestützt, in geringer Bewegung, meist in Vorderansicht und geradeaus blickend gegeben. Von den auf der zweiten Reihe befindlichen ist nur der obere Teil der Köpfe, die zwischen den Nimben der vorderen durchblicken, sichtbar. Die volle Figur ist nur bei den die Mitte bildenden, einander zugewandten Apostelfürsten und den beiden die erste Reihe abschliessenden greisen Apostelgestalten mit langem grauem Haar und spitzem Vollbart

*) S. hierüber Vöge, Malerschule, p. 231 f, 241 f. Derselbe, Die Anfänge des monumentalen Stils, p. 167 f.

(Johannes Ev. und Andreas?) gebracht. Es ist auffällig, dass die Gestalt neben Petrus, in der wir doch wohl sicher Paulus erkennen müssen, nicht den diesem eigentümlichen Typus zeigt, sondern als Greis mit langem, grauweissem Haar und Vollbart, ähnlich den beiden äusseren Seitenfiguren gegeben ist, ganz so wie wir ihn bereits öfters in unserer Handschrift fanden. Oben, unter einer Ausbiegung des Rahmens, ist durch ein stilisiertes Wolkengebilde der Himmel angedeutet, aus dessen unterem Rande Feuerflammen züngeln, die ihrerseits durch zwölf Fäden (welche stets durch abwechselnd weisse und minium Linienstrichel gegeben sind) mit den Köpfen der Apostel verbunden sind. Die Taube des heiligen Geistes, wie die Hand Gottes fehlen. Die Darstellung repräsentiert im Grossen und Ganzen einen geläufigen Typus, während die des „Feuerrades" der Münchner Handschrift nur ausnahmsweise zu belegen ist und wohl von Westdeutschland übernommen oder angeregt war.

XVIII. Petri Kreuzigung.

(Bl. 60b. Nat. Apostolorum.)

An dem verkehrt stehenden, silbernen Kreuze hängt Petrus, den Kopf nach unten hängend, die Füsse oben an das Suppedaneum genagelt, die Arme wagerecht, den Daumen abgespreizt, die Augen geöffnet. Zu beiden Seiten des Kreuzes oberhalb des Querbalkens stehen die beiden Henkersknechte, der rechte einen Hammer in der einen Hand schwingend, während die andere das eine Ende eines um die Fussknöchel des Apostels gewundenen Strickes hält, dessen anderes Ende der Henkersknecht auf der linken Seite mit beiden Händen fasst. Sehen wir von der Beschränkung der Szene auf drei Figuren, der weniger ausfallenden, mehr die Höhen- statt die Breitenrichtung verfolgenden Bewegung der Henker und der Zufügung des Strickes ab, so stimmt der ikonographische Charakter durchaus mit der Darstellung der Münchner Handschrift. Freilich erkennen wir beim Vergleiche garade dieser beiden Darstellungen so recht, um wie viel geringer die Gestaltungskraft dieses späteren Künstlers gegenüber dem des Münchner Bildes ist. Um gar nicht von der steiferen Bewegung, deren Umänderung ja schon durch die anderen Raumverhältnisse des Bildes geboten war, zu reden, finden wir hier keines der Motive, durch die im Münchner Bilde das Verkehrthängen so klar durchgeführt wurde. Wir finden hier nicht die drastische Angabe des formlosen Herabhängens der Haare; das Blut aus den vier Wundmalen fliesst in der Richtung, als ob der Heilige nicht verkehrt, sondern gerade am Kreuz hinge; der Schurz ragt steif und unmöglich in die Luft, während der andere Künstler auch diesen Widerspruch zu vermeiden wusste, indem er statt des herabhängenden Schurzes eine straff angezogene Binde um die Hüften des Märtyrers legte.

XIX. Der Tod Mariä. (Taf. XXXII, Abb. 90.)

(Bl. 64b. Assumptio scae. Mariae.)

Unten im Vordergrund steht ein offener viereckiger, niedriger Sarg, in den zwei im Typus nicht deutlich charakterisierte greise Apostel (Petrus und Paulus) den nimbierten, mumienhaft verschnürten Leichnam Mariä hineinlegen, indem der eine am Kopfe, der andere an den Füssen anfasst, während zwei weitere jüngere, bärtige Apostel, nur in halber Gestalt sichtbar, hinter ihnen zuschauen. Inmitten des Bildes, hinter dem Sarge, steht Christus, wie immer kreuznimbiert, den Kopf zum Leichnam der Entschlafenen gewandt, die Arme nach rechts erhoben, die Seele der verstorbenen Mutter, in Gestalt eines nimbierten, verschnürten Kinderkörpers in den unbedeckten Händen haltend, sie emporhebend zu dem Engel, der in halber Figur von oben herabkommt, um sie — die Hände ehrfurchtsvoll im Gewand verborgen — in Empfang zu nehmen. Die Darstellung, die in der Münchner Handschrift fehlt, ist ikonographisch sehr interessant, weil sie einen merkwürdigen Synkretismus darstellt der üblichen Darstellung des Marientodes und der im Bilde nur selten dargestellten Bestattung der Jungfrau.*)

Die ikonographische Betrachtung sämtlicher Szenen ergiebt die fast völlige Übereinstimmung mit den Bildern der Münchner Handschrift. Nur einmal konnten wir unter den vierzehn Szenen, die sich in beiden Handschriften finden, einen von dieser abweichenden, ikonographischen Typus feststellen, im Bilde des Pfingstfestes, und auch diesem ausnahmsweisen Fall war kein grosses Gewicht beizulegen, da die Darstellung der Münchner Handschrift einen ganz exzeptionellen Typus, der gewiss von aussen her direkt übernommen wurde, repräsentiert. In den übrigen Fällen konnten wir die Abweichungen meist unmittelbar auf die abweichenden kleineren Dimensionsverhältnisse unserer Handschrift oder auf die geringere Gestaltungskraft des Künstlers, die das eigentlich typische des ikonograpischen Schemas nicht berührt, zurückführen. Besonders den Bildern der byzantinisierenden Hand I der Münchner Handschrift gegenüber konnten wir oft die Darstellungen unserer Handschrift als unmittelbare, unveränderte Ausschnitte bezeichnen, während den übrigen Darstellungen gegenüber die Unterschiede oft grösser waren, da besonders der von jener grossen südwestdeutschen Schule abhängige Künstler II eine ganz auffällig freie, kräftige, dramatische Gestaltung der ikonographischen Typen bewies, denen gegenüber die Darstellungen unserer Handschrift eine Abschwächung zum ikonographischen Normaltypus bedeuten.

Auch die zyklische Reihenfolge der Darstellungen, ihr Verhältnis zum Text, die Auswahl der Perikopen zur

*) Beide Szenen, eine jede als selbständiges Bild, als Illustrationen [illegible] in Bibl. Nat. Mss. Lat. 17325 [illegible]

Illustration, der Bilderkreis ist im wesentlichen der gleiche. Wir geben zur Übersicht, wie oben eine Tabelle, indem wir die dort nicht illustrierten Szenen oder nicht aufgenommenen Perikopen durch Kursivdruck hervorheben.

	Fest	Bild		Zugehörige Perikope
Bl. 1 b	[illegible]	1. Der Engel vor Josef	Bl. 2	S. München, Cim. 179.
Bl. 2		2. Zierblatt		
[illegible]	[illegible]	Geburt Christi	Bl. 4 [illegible]	s. o.
[illegible]	Stefan	Steinigung des heiligen Stefan	Bl. 7	s. o.
Bl. 8	Johanes Ev.	Johannes und Petrus am Grabe des Auferstandenen		s. o.
[illegible]	Unschuldige Kinder	*Flucht nach Ägypten*	Bl. 9 b	s. o.
Bl. 10 b	Weihnachtsoktav	*Zierblatt*		Postquam consumati sunt.
[illegible]	Drei Könige	Anbetung der Könige	Bl. 12 b	s. o.
Bl. [illegible]	I. Sonntag nach Drei-Könige	Christus lehrend im Tempel	Bl. [illegible]	s. o.
Bl. 16	Drei Königs-Oktav	Taufe Christi	Bl. 16 b	s. o. (III.)
Bl. 17	II. Sonntag nach Drei-Könige	Hochzeit zu Kana	Bl. 17	s. o.
Bl. [illegible]	Lichtmess	Darbringung im Tempel	Bl. 21	s. o.
Bl. 23 b	*Maria Verkündigung*	*leerer halbseitiger Raum*	Bl. 24	*Missus est angelus.*
Bl. 26	*Palmsonntag*	*Einzug in Jerusalem*	Bl. 26 b	*Cum adpropinquarent Hieroso-*
Bl. [illegible]	Gründonnerstag	*Abendmahl*	Bl. 28	[illegible] *limis.*
Bl. 29 b	Charsamstag	*Kreuzabnahme*	Bl. [illegible]	Vespere autem sabb.
Bl. [illegible]	[illegible]	Grabesengel	Bl. 31 [illegible]	s. o.
Bl. [illegible]	Sonntag nach Ostern	Thomas	Bl. 40	Thomas unus ex.
[illegible]	Christi Himmelfahrt	*Himmelfahrt*	Bl. 48 b	Recumbentibus.
Bl. 51	Pfingsten	Herabkunft des Heiligen Geistes	Bl. 52	[illegible]
Bl. 60 b	Peter-Paul	Petri Kreuzigung	Bl. 61	[illegible]
[illegible]	[illegible]	*Mariä Tod (Bestattung)*	Bl. 65	Intravit Jhc. in quoddam castellum.

Diese Zusammenstellung ergiebt, dass der Bilderkreis beider Handschriften den gleichen Typus repräsentiert. Zwar haben wir hier einige Szenen, die sich dort nicht finden, und umgekehrt dort einige, die hier fehlen. Aber wir finden keine Szene, deren Stellung der im anderen Codex nicht entsprechen würde, sodass wir, ohne an dem vorliegenden Charakter etwas zu ändern oder in Widersprüche zu geraten, jedes Bild der einen Handschrift an die gleiche Stelle in der anderen setzen könnten. So bedarf das scheinbar ungünstige Resultat, dass von den neunzehn Bilden unserer Handschrift sechs sich nicht in dem Münchner Buche befinden, einer Abschwächung, indem die Flucht nach Ägypten nur eine vermeintliche Darstellung dieser Szene, in Wahrheit vielmehr die in Cim. 179 befindliche Wanderung nach Bethlehem giebt, — indem weiterhin aus der hier grösseren Reihe der Passionsdarstellungen der Einzug in Jerusalem und die Kreuzabnahme beim Vergleiche zu streichen sind, da jenes Bild ein Fest illustriert, das in die engere Auswahl des Münchner Buches garnicht aufgenommen wurde, dieses aber wohl auf dem leeren, zum Bilde bestimmten Raum nach der Charsamstagsperikope auch in der Münchner Handschrift erwartet werden durfte.*) So erhalten wir in der That nur drei Szenen, das Abendmahl, die Himmelfahrt und Mariä Tod, die im Unterschied zu dem anderen Buche hier eingefügt wurden, — Szenen, die das Charakteristische des hier vorliegenden Bilderzyklus nicht im geringsten berühren. Ich erinnere nur, dass wir auch hier jene ganz seltene Szene des Besuches der Apostel Petrus und Johannes am Grabe des Auferstandenen, dieselben Szenen aus dem Martyrium der Heiligen Stefan und Petrus, dieselbe Auswahl (nur fehlt hier noch der Leprosus) der Wunderthaten Christi haben.

Gehen wir jetzt zu der Betrachtung des eigentlichen künstlerischen Charakters über und betrachten wir zunächst, wie wir es stets thaten, den allgemeinen Typus der Bildform, so erkennen wir sofort auch hier die Verbindung mit dem Regensburger Perikopenbuch in München.

Die Bilder, die wie dort stets auf Goldgrund stehen, werden nur einmal von jenem ornamentlosen, schmalen, farbigen, antikischen Streifenband gerahmt, das in der Karolingischen und südwestdeutschen, neuantikischen Kunst zu Hause ist. Und dieser eine Fall ist derselbe, der uns auch in der anderen Handschrift entgegentrat: im Bilde des Martyriums des Heiligen Stefan. In einem zweiten Fall, in der Taufe Christi, ist dieses Motiv bereits mit einem anderen kombiniert, indem hier wie in demselben Bilde der Münchner Handschrift statt des Streifs an den Seiten je ein Baum als Bildabschluss eintritt, der zwar nicht die Form zeigt, die wir gerade in dem entsprechenden Bilde der Münchner Handschrift fanden, aber uns doch in anderen Bildern als auch ihr geläufig entgegentritt: der Baum mit ausgehöhlten Aststumpfen, in die, wie in eine Vase, gräserartige, dünne Wedel gesteckt werden. Geschah diese Zufügung des Baumes hier,

*) S. o. p. 145.

um die Bilderszene als im Freien spielend zu charakterisieren, so finden wir doch auf eine derartige Unterscheidung in der Bildanlage nicht wieder Bezug genommen, indem alle übrigen Bilder jene selben dekorativen Architekturrahmen zeigen, auf deren Bedeutung und Zusammenhang mit der bayrischen Provinzial-Klosterschule wir ja bei der anderen Handschrift hingewiesen haben Hier wie dort sind diese Architekturen das, als was sie sich äusserlich geben, — dekorative Rahmen, die Szenen, die im Freien spielen (z. B. Kreuzabnahme, Himmelfahrt, Petri Kreuzigung), genau so umschliessen, wie solche, die wir uns in einem Innenraum denken. Nur ausnahmsweise und ohne dass es deshalb zu einer formalen Umänderung kommt, bietet die Dekoration zugleich — nolens volens! — die Charakteristik eines bestimmten Lokals, und ich erinnere hierfür als vollkommene Parallele zur Wanderung nach Bethlehem in Cim 179 an die offenen Thore der Seitenrahmen in der Flucht nach Agypten und im Einzug in Jerusalem. In beiden Handschriften zeigt die Architektur dort, wo sie als bestimmter Darstellungsgegenstand innerhalb der Umrahmung in der eigentlichen Bildfläche auftritt, die gleichen Formen wie im Rahmen selbst (Geburt Christi, Petrus und Johannes am Grabe, Grabbau im Bilde des Grabesengels). In den Umrahmungen der Seitenflächen tritt im Vergleich mit der Münchner Handschrift in unseren Bildern die einfache Säulenarchitektur mehr hervor als dort, wie wir ja diese ganze architektonische Umrahmung als eine etwas genrehafte Naturalisierung der antikischen Säulenumrahmung auffassen. Doch laufen selbst die ganz reinen Säulenformen, die den Seitenabschluss der Bilder öfters geben, nach oben hin in jene gleichen frei ragenden, mit Dächern und Fenstern belebten Turmbauten aus, die uns aus der anderen Handschrift bekannt sind, und der obere Abschluss der Bilder, — jene mit einzeln stehenden Backsteinen besetzten Rundbogen, Giebel, Balken und ihre Kombinationen sind stets genau die gleichen in beiden Handschriften. Die meisten Varianten zeigt die Behandlung des unteren Bildabschlusses. Wir finden hier öfters jenes massive Backsteinmauerwerk, das uns in der Münchner Handschrift nur in den Bildern der Steinigung des Heiligen Stefan und der Ausgabe des Edikts entgegentrat, und zwar finden wir es entweder in gerader, horizontaler Linie (Drei Könige, Einzug in Jerusalem, Thomas) oder in perspektivischer Umbrechung (Engel vor Josef, Petrus und Johannes am Grabe). Wir finden hier weiter den ausladenden „Terrainstreif", der in der Münchner Handschrift die Regel bildete, — freilich in einer sehr harten Erstarrung. Wir vermissen die lebendige Einzeichnung der Gräser und Blumen und haben nur noch die trockene Bewegung und Abstufung in horizontalen, parallelen Wellenlinien, (Pfingsten, Himmelfahrt, Petri Kreuzigung, Marientod). Am häufigsten bildet den unteren Bildabschluss ein ganz einfacher, recht ausdrucksloser, schwerfälliger Balken, ziemlich breit und bunt, der durch den Auftrag einer brechenden, weissen Aufzeichnung in durchgehenden horizotalen Strichlagen, zu denen oft in der Mitte eine Puntreihe kommt, eine geringe Abwechslung erhält. Dieses Verfahren kommt in der Münchner Handschrift nicht vor, ist jedoch wohl nur als Erstarrung und Vereinfachung des dortigen „Terrainstreifens" aufzufassen.*)

Die Farben in den Architekturen sind dieselben willkürlich bunten, wie im Münchner Buche: Rot, Gelb, Hellblau, Hellgrün, mattes dunkleres Grün und Violett. Die Umzeichnung wird in schwarzen, die Aufhellung in weissen Linien gegeben; in den Backsteinarchitekturen wird das Gelb mit Braun umrändert. Die Anwendung von Gold und Silber tritt gegenüber der Münchner Handschrift zurück.

Nicht mehr die äussere Form des Bildtypus, sondern bereits das Wesen unseres Künstlers betrifft es, wenn wir auf die grössere Ärmlichkeit und den viel geringeren Wechsel der Motive in diesen Rahmenbildungen gegenüber der Münchner Handschrift hinweisen. Dies gilt nicht nur für die Architekturen, sondern auch für die Verkümmerung in der Behandlung des „Terrainstreifs". So sehen wir hier auch nie, von der Taufe Christi abgesehen, landschaftliche Elemente in die Darstellungen selbst eindringen; nur einmal noch, im Einzug in Jerusalem, ist ein Baum in die Szene gesetzt, dessen Anbringung jedoch zum ikonographischen Schema gehört und keine freie ist, wie etwa in der Heilung des Aussätzigen, der Steinigung Stefans in der Münchner Handschrift. Die Form dieses Baumes ist übrigens die gleiche, aus Cim. 179 (Geburt Christi) bekannte, die uns bei Bertolt selbst auch in der Taufe Christi begegnete.

Da die Stilisierung der Wolken eine ganz übliche, ornamentale ist und ihre Anbringung mehr ikonographische als landschaftliche Bedeutung hat, haben wir an dieser Stelle nur noch die Wiedergabe des Wassers in der Taufe Christi ins Auge zu fassen. Das Wasser ist hier in ganz ähnlicher Weise gegeben, wie in der Münchner Handschrift: Auf einen gleichmässigen, hellen, graublauen Grund sind parallele Wellenlinien in abwechselnd moosgrüner und (dunklerer) graublauer Farbe eingezeichnet, die sich in dem Teile, in dem Christus steht, in horizontaler Linie bewegen, während zu seinen Füssen der Fluss eine Biegung nach rechts zu machen scheint, indem die Wellenlinien eine schräge Richtung, nach unten rechts, einschlagen. Eine Verbindung zweier verschiedener Stilisierungsarten scheint hier vorzuliegen, durch die jedoch der Eindruck nicht verbessert, sondern verschlechtert wurde. Auf eine solche Vermischung verschiedener Elemente deutet auch, dass sich links und rechts von der eigentlichen Wasserfläche bergartig gewölbte Wellenlinien in roter, weiss gebrochener Farbe anschliessen, die hier nur als eine sonst in der Handschrift nicht belegbare Terrainstilisierung aufgefasst werden können, in der That aber nichts anderes sind, als die „Wasserberge", als welche die abendländische Kunst

*) Gerade bei dieser vereinfachten, nicht vegetabilisch belebten Form des Terrainstreifs fällt seine formale Verwandtschaft mit den ausladenden unteren Abschlüssen der Fuldischen Architekturrahmen auf.

das den in der Taufe befindlichen Christus umgebende Wasser darzustellen liebte.

Die Übereinstimmung der bildlichen Anlage, des Bildtypus und der Ikonographie mit einem bereits gesicherten Denkmal unserer Schule würden wir nicht für ausreichend halten, um die Handschrift dieser zuzuschreiben. Vielmehr berechtigt uns hierzu erst die Übereinstimmung des Stils und der Technik. Aber die Untersuchung dieser wichtigsten Faktoren ist hier sehr erschwert, indem der Künstler der Handschrift nicht etwa identisch mit einem der uns bekannt gewordenen Meister ist, sondern in manchen Dingen, besonders der Technik und Gewandbehandlung, eine Stufe der Schule repräsentiert, die uns ganz ausgebildet erst in ihrem letzten Werke, dem unserer Handschrift folgenden Evangelienbuche Heinrichs IV. entgegentreten wird. Aber dies ist es zugleich, was jeden Zweifel an der Zugehörigkeit unseres Meisters Bertolt zur Regensburger Schule ausschliesst, dass die Dinge des Stils und der Technik, die von dem Denkmal, von dem der Künstler in allem übrigen völlig abhängig ist, abweichen, mit einem anderen, folgenden, gesicherten Werk unserer Schule übereinstimmen, sodass seine Arbeit zeitlich zwischen jene beiden Werke einzuordnen ist und uns geradezu das Verständnis des von den vorhergehenden, wie wir sehen werden, so unterschiedenen letzten Werkes der Schule ermöglichen wird. Bertolts Arbeit giebt uns die Verbindung zwischen den Werken der ersten Hälfte des Jahrhunderts und denen der zweiten.

Von den drei Händen, die uns in dem Münchner Perikopenbuche entgegentraten, ist es allein die des byzantinisierenden Meisters I, dessen Richtung uns bereits in der Mehrzahl der Bilder des Sakramentars Heinrichs II. entgegentrat, von dem der Künstler unserer Handschrift die Gestalten- und besonders deutlich die Typenbildung gelernt hat. Diese Thatsache bestätigt das, was wir schon bei der Betrachtung der anderen Hände, besonders der Hand II des Münchner Buches bemerkt haben, dass diese eine nicht eigentlich heimische, sondern von den grossen, südwestdeutschen Schulen beeinflusste Richtung repräsentieren, die jedoch wieder verschwindet, um der so grundverschiedenen „heimischen" Richtung das Feld zu räumen, — gänz ähnlich, wie wir es in der kurz gestreiften provinzialen Klosterschule fanden, deren erste Werke die Beziehung zu Westdeutschland zeigen, jedoch allmählich die charakteristische spezifisch bayrische Richtung wieder einschlagen.

Betrachten wir zunächst die Auffassung der menschlichen Gestalt, so ist die enge Verwandtschaft Bertolts mit jenem byzantinisierenden Meister I nicht zu verkennen. Wir finden denselben schlanken Körper mit den auffallend kleinen, rundlichen Händen und Füssen, mit den herabfallenden, schmächtigen Schultern, den oft zu kurzen Armen, dem kugelrunden Kopfe mit dem flachen Schädel auf dem langen, dünnen, hölzern gedrehten Halse. Immerhin ist zuzugeben, dass der genaue Vergleich hier erschwert ist, da das künstlerische Können unseres Meisters doch ein anderes, schwächeres ist als bei jenem, und alles bei ihm etwas starr, steif und leblos wirkt. Bertolt ist nicht nur schwächer begabt, als sein Vorläufer; nicht nur sein Ausdrucksvermögen ist geringer, sondern die Handhabung der künstlerischen Ausdrucksmittel im stilistisch-formalen Sinne bekundet einen gewissen Grad der Erstarrung gegenüber der künstlerischen Auffassung jenes Meisters und vertritt hierin eine Stufe, die uns ganz analog in jener bayrischen Provinzialklosterschule z. B. in dem Perikopenbuch aus Altomünster Clm. 2939, Cim. 141 (T) entgegentritt, und für den Verlauf der bayrischen Malerei von typischer Bedeutung ist. Dieselbe Erstarrung macht sich bei dem Vergleiche der Körperbewegung bei Bertolt mit der des Sakramentars und des Münchner Perikopenbuches geltend; doch sieht man, dass es noch immer die gleichen Motive der Körperhaltung, der Bewegung der Köpfe, der Arme, der Stellung der Hände und Füsse bei allen drei Meistern sind.

Die völlige Gewissheit der Schulgemeinschaft gewinnen wir aber aus der Vergleichung der Kopftypen selbst. Wir haben genau dieselbe niedrige breite Stirn, dieselben schmalen, langgezogenen, mandelförmigen Augen, dieselbe Nase mit der eingedrückten Spitze, denselben kleinen, runden Mund mit den kurzen, kräftigen Lippen, dieselbe Rundung des Kinns, — genau den gleichen, fast unveränderten Typus, der in Nachbildung byzantinischer Vorbilder zuerst im Sakramentar Heinrichs II. und dann von der entsprechenden Hand des Münchner Perikopenbuchs gebracht wurde, denselben ganz eigenartigen Typus, den es, wie ich versichern kann, in der deutschen Malerei der Zeit nicht zum zweiten Male giebt.

Ganz erstaunlich ist nun auch die Verwandtschaft der malerisch-technischen Behandlung des Inkarnats, im Gesamteindruck, wie in der Ausführung, die unsere Handschrift mit dem Sakramentar Heinrichs II. und seinem Stilverwandten in Cim. 179 zeigt, zumal wir den Zeitunterschied gegenüber der ersten Handschrift auf fast zwei Generationen veranschlagen müssen. Der Grundton des Inkarnats ist hier wie dort ein warmes, mittelhelles, sandfarbenes Braungelb, das meist mit Weiss gebrochen wird und an bestimmten Stellen mit Rot versetzt, ins Orange übergeht. Das Weiss, das als abtönende Kraft stets im Grundton des Inkarnats vertrieben mitspielt, verdichtet sich zu einem besonders aufgelegten, opaken, ungebrochenen, reinen Ton oder zu einer ebensolchen eingezeichneten Linie an bestimmten Stellen: wir finden es, nicht so lebhaft wie im Saktramentar, aber an denselben Stellen, zunächst als fest eingetragene Linie quer über die Stirn hinweg über den Brauen, dann sehen wir es mit einer winkeligen Einziehung zwischen diesen in die Konturlinie des Nasenrückens übergehen und neben dieser bis zur Spitze der Nase parallel herlaufen, ferner als pastosen Farbenfleck im Augenstern, im oberen Teil der Ohrmuschel, in der Rinne der Oberlippe und am Kinn. Oft tritt das Weiss in einer dem Sakramentar mehr als dem Münchner Perikopenbuch eigenen Weise als kurzes

lebhaftes, punktartig oder gestrichelt aufgetragenes Schlaglicht auf, — inmitten der Stirn, in den Mundwinkeln, am Augensack und konstant an den Nasenflügeln. Zu dem Weiss tritt das fleischfarbene Ziegelrot. Wir finden es als rundlichen Fleck, ziemlich unvermittelt aufgesetzt, wie bei den älteren Meistern dieser Richtung, auf den Wangen und auf dem Mund, als Linie neben der Zeichnung des Nasenrückens (zwischen dieser und der bereits bemerkten parallelen Nebenlinie in Weiss), und meistens, nicht immer, zwischen Oberlid und Augenbraue, aber mehr an dieser anliegend, als in der Mitte zwischen beiden. Sehr unsparsam ist schliesslich mit dem grünen olivartigen Schattenton umgegangen, der hier etwas heller, blasser ist als in den verglichenen anderen Arbeiten. Wie in diesen sind die ganzen Ränder des Gesichts in ziemlich breiter Linie damit umzogen, über der Stirn unter dem Haaransatz, an der Kontur von Kinn, Wangen und Schläfen; weiter finden wir es zwischen Brauen und Oberlid, unter den Augen und neben dem Nasenrücken, scharf ansetzend neben jene bemerkte weisse Parallellinie der eigentlichen Zeichnung des Nasenrückens. Über die Zeichnung des Gesichts, soweit wir sie nicht bereits als in Farben gehalten angaben, ist noch folgendes zu sagen. Gegen den Grund hin werden die Köpfe in schwarzer Linie konturiert, — ein Rückfall in Primitivität gegenüber den beiden anderen verwandten Handschriften. In der Innenzeichnung des Gesichts, die dort ausschliesslich in schwarzer Zeichnung gegeben war, wird das Schwarz als besonders markant nur zur Zeichnung der Pupillen, des Mundes und zur Andeutung der Nasenlöcher (als kurz aufgesetzte schwarze Strichel auf der Linie des Nasenflügels) verwandt. Im übrigen ist die Zeichnung in einer kräftigen braunen oder schwächeren violetten Linie gegeben. Die Linienführung aber und die durch sie bewirkte charakteristische Form der Einzelbildung entspricht genau der byzantinisierenden Richtung im Sakramentar und Perikopenbuch. Es sind dieselben schmalen, langen, wenig geschwungenen Augen, in denen das Unterlid dem Oberlid gegenüber stark zurücktritt, indem es in seiner Zeichnung oft ganz in der blassen olivgrünen Linie unter dem Augenstern verschwindet; auch die kurze, am inneren Ende des Unterlids nach unten abgewinkelte Linie zur Andeutung des Augensacks fehlt fast nie. Ebenso ist die Zeichnung der Nase mit der herabgezogenen, eingedrückten Spitze in allen drei Denkmälern die gleiche. Nicht im charakteristischen Eindruck, sondern nur in einem Detail der Ausführung weicht die Behandlung des Mundes ab, indem Bertolt die kleine aufgebogene Halbkreislinie oberhalb der horizontalen Linie des Lippenschlusses weglässt und statt dessen einen kurzen punktartigen Strich, meist von einem weissen, schlagenden Randlicht umgeben, etwas höher, inmitten der Oberlippe einzeichnet, zur Andeutung der Nasenrinne. Hierdurch wird eine Aufstülpung, ein plastisches Hervortreten der Oberlippe bewirkt, das den gleichen rundlichen wulstigen Eindruck des Mundes erzielt, der uns in den verglichenen anderen Denkmälern auffiel. Auch das stimmt mit diesen Arbeiten überein, dass das Inkarnat an Händen und Füssen einen anderen Farbencharakter als im Gesicht erhält, indem hier der grüne Schattenton nicht verwandt wird, sondern nur der braungelbe Grundton, stark versetzt mit dem orangefarbenen Ziegelrot. Auch die Abtönung mit Weiss tritt hier weniger hervor, als im Gesicht, sodass der Farbeneindruck ein etwas zäher wird. Im Unterschied zu den anderen Handschriften sind die Nägel und Gelenke hier nicht eingezeichnet, während die Kontur hier wie dort in schwarzer Zeichnung gegeben ist.

Ganz abweichend ist jedoch die Behandlung des Haares, und wir erkennen deutlich, wie erstarrt und verkümmert Bertolts Kunst gegenüber jenen früheren, verwandten Meistern unserer Schule ist. Die Haarfläche ist stets von einer schweren schwarzen Linie konturiert; die Haarmasse selbst ist bei Frauen und jugendlichen Personen dunkel rotbraun, bei Greisen in einem nur wenig bläulichen, fast reinen (Silber-) Grau grundiert. Die Zeichnung wird bei jenen in schwarzen und hellrötlichen, bei diesen in weissen Strichlagen, neben denen die schwarze Einzeichnung nur im Scheitel und den Hauptgliederungslinien verwandt wird, eingetragen. Die Haartracht ist die übliche; nur fehlen hier die eingezeichneten Stirnlöckchen, die wir in den anderen Handschriften fanden, und einmal im Bilde des Engels vor dem schlafenden Josef finden wir eine sehr eigenartige Haartracht, indem ein Teil des Haares zopfartig gedreht vorn über die Stirn gelegt ist, — offenbar eine Nachahmung byzantinischer Gepflogenheit.*) Die Barttracht, die ja die Charakteristik der Typen im wesentlichen bewirkt, stimmt mit den anderen Handschriften überein. Wir haben genau den gleichen Christustypus mit dem glatt gekämmten, spitz zugeschnittenen Vollbart, ferner den gleichen rundbärtigen Typus der Heiligen Greise. Neu ist hier für diese der Typus mit langem, kräftigem, spitzem Vollbart, während jener naturalistische Typus mit einer schwachen, flaumigen Haarkrause an Kinn und Wangen und dem herabgezogenen, erst an den Mundwinkeln ansetzenden Schnurrbart, den wir bei den Henkersknechten in der Steinigung des Heiligen Stefan, bei den bewaffneten Wächtern im Bilde des Grabesengels, bei einigen Jüngern im Abendmahl finden, nicht jener byzantinischen Richtung eigen, sondern für die ganze bayrische Malerei der Zeit charakteristisch und uns bereits im Bilde Heinrichs des Zänkers und einigen Evangelisten der vatikanischen Handschrift ähnlich begegnet ist.**)

Von höchstem Interesse ist die Betrachtung des Gewandstiles; denn dieser weicht beträchtlich von der byzantinischen Richtung ab und zeigt vielmehr eine Weiterbildung jener „heimischen" Richtung, die uns noch in der Blütezeit der Schule im Kreuzigungsbilde des Sakra-

*) Ähnliches bieten bereits die Engel (homo) der Adagruppe und der ihr verwandten Elfenbeine z. B.: Tafel in Ravenna, Museo di Classe.

mentars und im Utacodex begegnete und die wir bisher nur im Münchner Perikopenbuche und der Evangelienhandschrift der Vaticana überhaupt nicht fanden, sondern dort durch einen Einfluss der neu-antikischen südwestdeutschen Schule verdrängt sahen. Aber wir erkennen gerade jetzt so recht, wie diese letzte Richtung aus dem Rahmen der Entwicklung unserer Schule herausfällt und nur eine sporadisch auftretende Bedeutung in ihr hat, während hingegen in der Art der byzantinisierenden Hände nur eine Modifikation unter dem Einfluss byzantinischen Gewandstils auf der gleichen technischen Grundlage der alten einheimischen Richtung vorliegt. Vertritt unser Künstler in seiner Auffassung der Gestalten- und Typenbildung ganz das byzantinisierende Ideal, so ist von der unruhigen, fortwährend umbrechenden Bewegung der Faltenzüge in den Gewändern (denn das ist es, worin allein das Ideal byzantinischen Gewandstils sich in unserer Schule zu äussern vermag!) nur wenig zu verspüren. Aber wir sehen, dass Bertolt nicht eindruckslos hieran vorüberging, und finden die Nachwirkungen jener Richtung häufig, z. B. in dem Untergewand der Maria im Bilde der Darbringung und bei dem Mantel Petri (Schenkelgegend) im Himmelfahrtsbilde. Wir können den Gewandstil des Künstlers genau präzisieren, als zwischen dem des Utacodex und dem des uns bald beschäftigenden Evangelienbuches Heinrichs IV. stehend. Denn die Grundlage desselben liegt auch bei ihm in dem charakteristischen Verfahren, die Gewandmodellierung nicht durch eine allmähliche Abstufung der Farbenwerte zu geben, sondern durch einen linearen, zeichnerischen Auftrag eines Faltensystemes, dessen Charakter selbst nur durch die Nüancen der Linienführung dieser Falten bestimmt wird. Der hier vorliegende Entwicklungsgrad bestimmt sich genau dadurch, das einerseits das „alte", ruhige, geradlinige System eine gewisse Modifikation durch das Eindringen der bewegt umbrechenden Züge des byzantinisierenden Systems erfahren hat, und dass es andrerseits zu einem Schematismus erstarrt, der hart an das Ornamentale grenzt. Ich mache hierfür auf die Ausbildung gewisser kamm- und leiterartiger Motive in den Faltenzügen aufmerksam,**) die uns dann im Evangeliar Heinrichs IV. wieder begegnen werden und deren Hervortreten wir ganz analog in einem mit fast mathematischer Genauigkeit zu verfolgenden Erstarrungsprozess in der von uns berührten bayrischen Provinzial-Klosterschule verfolgen können. Ich mache hierfür besonders auf die in unserer Zusammenstellung mit G. H. I. K. L. bezeichneten Exemplare aufmerksam, von denen besonders H eine Entwicklungsstufe vortritt, die der unserer Handschrift fast genau entspricht. Neben dieser Handschrift ist das bilderreiche Perikopenbuch T, das nicht zum eigentlichen Stamm dieser Schule gehört und das, wie wir sahen, auch in der Gestaltenbildung an das Werk unseres Bertolt erinnert, zu nennen.

Die technische Ausführung der Gewandung steht dem St. Emmeramer Evangeliar Heinrichs IV. im Krakauer Dome bereits näher, als den bisher betrachteten Denkmälern, und hauptsächlich aus diesem Grunde möchte ich die Handschrift näher zu diesem, als zu dem Münchner Perikopenbuche rücken. Alle Gewänder werden in einer ziemlich dünnen, scharf hervorhebenden, aber glanzlosen schwarzen Linie konturiert, und in gleicher Weise werden auch die Hauptgliederungszüge der grösseren Gewandpartien eingetragen. Der Charakter der Gewandung wird dadurch bestimmt, dass die Modellierung auch hier im wesentlichen durch den harten, stumpfen Auftrag von breiten, kräftigen, pastosen, koloristisch ungebrochenen Falten in einem reinen, trockenen, farblosen Weiss bewirkt wird, das keine koloristische Bewegung giebt und niemals eine allmähliche Verflüchtigung zum Lokalton hin zeigt, sondern sich scharf und hart ohne Übergänge von diesem abhebt. Während die Linienführung dieser Faltenauflagen, wie wir sahen, besonders durch das Eindringen ornamentaler Schemen sowohl dem alten, langzügigen des Utacodex, wie dem byzantinisierenden, unruhigen System gegenüber einen Rückschritt bedeutet, ist ein gewisser koloristischer Fortschritt zu bemerken, der vielleicht auf den Eindruck der südwestdeutschbeeinflussten Richtung zurückzuführen ist und uns dann im Evangeliar Heinrichs IV. wieder begegnen wird. Es wird nämlich der Lokalton, d. h. die einheitliche, farbige Grundierung der Gewandmasse, auf die dann die Faltenzüge aufgezeichnet werden, nicht in einer so reinen, unvermischten Farbe gegeben, wie in den übrigen Denkmälern, sondern in ziemlich starker Versetzung, Brechung mit Weiss, sodass einerseits das weiss aufgelegte Faltensystem nicht mehr einen so gar starken Gegensatz zum Farbengrunde bildet, und andrerseits die Möglichkeit gegeben wird, den Lokalton selbst durch geringere Anwendung oder völlige Weglassung der Abtönung mit Weiss zu vertiefen und so den „Lichtfalten" des eigentlichen Faltensystems an geeigneten Stellen „Schattenfalten" entgegenzustellen. Es wirkt demnach der reine unverdünnte Lokalton als Schattenton, der Lokalton in seiner stetigen Verdünnung mit Weiss als Mittelton zwischen den Schatten- und den rein weiss aufgetragenen Lichtfalten.

Der Farbengeschmack in den Gewändern schliesst sich ganz der „byzantinischen" Richtung im Sakramentar und Perikopenbuch an. Violett-weinrot, Braungelb, Orangerot, Hellblau, Grün, schiefriges Graublau herrschen vor. Nur ausnahmsweise werden die Falten in anderen Tönen statt oder neben dem Weiss und unvermischten Lokalton aufgetragen. Wir bemerken nur gelborange Falten auf ziegelrotem Grunde, karmoisinrote und rotbraune auf bräunlich gelbem, braune auf blauviolettem, graublaue auf schwarzgrauem Grunde.

Die Trachten selbst bieten wenig bemerkenswertes.

[illegible] z. B. [illegible] Kanten der von den Armen Maria und [illegible] dargebrachten Obergewänder, ferner die der vorderen Maria im Bilde des Engels am Grabe, des Hohenpriesters und der Maria in der Darbringung im Tempel, den Ärmelrand [illegible] Gewande [illegible] Auferstehenden

Es ist vor allem zu betonen, dass wir die Neigung, die unteren Gewandsäume und den Halsschluss mit einer ornamentierten Goldborde zu zieren, die für unsere Schule charakteristisch ist, und uns besonders im Utacodex und dem verwandten Buche der Vaticana entgegentrat, auch hier finden. Was den Schnitt der Gewänder betrifft, so bilden die lang herabfallenden Gewänder mit kurzen, sehr weiten Ärmeln, die wir im Münchner Perikopenbuche bei allen in ihm beschäftigten Meistern finden, auch hier die Regel; doch ist es auffällig, dass unter diesem der Ärmel eines untersten Gewandes, das im übrigen nicht weiter sichtbar wird, hervortritt, der eng und bis zur Handwurzel reichend, das Nackte des Armes verbirgt, — ein Verfahren, das wir im Sakramentar nur bei den Trachten der Frauen und den geistlichen Gewändern, im Perikopenbuch nur bei jenen finden.

Für das Verhältnis der Gewänder zum Körper ist es charakteristisch, dass gegenüber den verwandten Meistern der anderen Handschriften ein Rückfall in grössere Primitivität zu beobachten ist, wie wir es ähnlich auch bei gewissen Abweichungen in der Ausführung der Gesichter fanden. Hierfür bemerken wir vor allem das Hervortretenlassen der Knieen, besonders bei Figuren in Vorderansicht, durch eine schematische Eintragung zweier parallel aufgebogener Halbkreislinien, unter die ein spitzer, nach oben offener Winkel gesetzt wird, — ähnlich wie wir es vor der Blütezeit unserer Schule bereits im Regelbuch von Niedermünster, gleichzeitig in Arbeiten der Provinzschule, und wenig später in der aus dieser abzuleitenden, bedeutenden slavischen Schule, die sich um den Wysheradensis gruppiert,*) finden.

Derartige Dinge sind deutliche Symptome eines Verfalls; sie bestätigen das, was auch bei allgemeiner Betrachtung die Ängstlichkeit und Eckigkeit der Bewegung im Vergleich mit dem entweder unmittelbar vorbildlichen oder aus denselben Vorbildern abgeleiteten Münchner Perikopenbuch ergiebt: dass wir uns mit dieser Handschrift dem Endpunkt einer Entwicklung nähern, — einer Entwicklung, deren Bedeutung wir ja erwiesen haben und deren letzte Äusserung wir nun bald näher kennen lernen werden.

Zum Schluss seien nur noch einige Bemerkungen über die Initialornamentik zugefügt. Die Initialen stehen in Gold und Silber, minium umzogen, auf blauem und grünem Grunde. Farben treten in die Initialen und ihre Ornamentik selbst nicht ein, nur das Minium finden wir noch zur Ausfüllung der Spaltungen des Initialkörpers wie üblich verwandt. Selbst von einem eigentlichen, gleichmässigen Wechsel des Gold und Silber können wir nicht sprechen, sondern nur in den blattförmigen Endigungen der Ranken und den beliebten „Schnallen" vor den Spaltungen des Initialstammes tritt das Silber auf, während in allem übrigen Gold allein verwandt ist. Für den Charakter der Ranken dürfen wir den ruhigen, spiraligen Lauf, der sich klar vom Grunde abhebt und es nicht zu einer eigentlichen Verwebung und netzartigen Überspannung kommen lässt, betonen und dürfen hierin eine enge Verwandschaft mit dem Sakramentar Heinrichs II. und den älteren Handschriften und einen Gegensatz zum Utacodex, zum Evangeliar der Vaticana und zum Münchner Perikopenbuch erblicken. Im Unterschied zu allen bisherigen Handschriften findet sich niemals mehr rein bandwerkmässiges Geriemsel, und sehr selten nur finden wir auch selbständige Blatt- und Blütengebilde (wie ein Dreiblatt, Vierblatt etc.), unter denen jedoch auch hier das pfeilförmige Spitzblatt zu belegen ist. In der Regel entwickelt sich vielmehr das Blattwerk in einem akantusartigen Charakter unmittelbar aus dem Stamm des Rankenbandes, und zwar nicht eigentlich von diesem abgezweigt, sondern durch eine Erweiterung und Bewegung der Kontur desselben. Ein neues Motiv tritt uns hier entgegen, indem gerne besonders in den grösseren Initialen, vom Rankenwerk zur Belebung des blauen oder grünen Grundes ein feiner, gewundener Miniumfaden abgeführt wird, an dessen freiem Ende eine mit Gold oder Silber gefüllte, scheibenartige Kreisfläche angehängt wird, — ein Motiv, das jedoch keine Erfindung des Künstlers ist, sondern sich auch in älteren Werken, besonders der südwestdeutschen Schule, wie auch in karolingischen Arbeiten findet. Wenn ausnahmsweise die Fläche innerhalb des Initials, auf der das Rankenwerk steht, nicht in Blau und Grün, sondern mit Silberfarbe grundiert ist, so dürfen wir hierin wieder eine Beziehung zum Sakramentar Heinrichs II. sehen. So ungenügend und unsicher die Merkmale, die wir für den ornamentalen Geschmack unseres Künstlers hervorhoben, sind, bemerken wir nur, dass derselbe Geschmack in einer Reihe anderer gesicherter Werke der Emmeramer Schreibstube ohne bildlichen Schmuck sich findet und für diese seit der beginnenden zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts charakteristisch ist.*)

*) S. o. p. 130, Anm.

*) Solche Handschriften aus St. Emmeram mit Initialen, deren ornamentaler Charakter den unsrigen entspricht, sind z. B. Clm. 14083, 14039, 14845. Auch die Initialen der aus Windberg stammenden Handschrift, Clm. 22255 = Clm. 1031 Cod. bav. = Windb. 55, deren liturgischer Charakter S. Anhang auf Regensburg weist, gehören hierher.

VI.

Der Umschwung im Geistesleben des XI. Jahrhunderts und die letzte Thätigkeit der Schule.

I.

Der Umschwung im Geistesleben des XI. Jahrhunderts.

Wir hatten mit Absicht eine genauere Datierung der Bilderhandschrift unseres Bertolt vermieden; denn in der That können wir eine solche mit wirklicher Sicherheit nicht geben. Nur unter der nicht erwiesenen, nur wahrscheinlichen Voraussetzung einer einigermassen stabilen Stilentwicklung von den Kunstwerken der Zeit Heinrichs II. ab bis zu dem letzten Werke unserer Schule, das Heinrich IV. gewidmet ist, dürfen wir die Handschrift, als zwischen beiden Epochen stehend, näher diesem Werke als jenen, etwa in das siebente oder achte Jahrzehnt des Jahrhunderts setzen. Ihre Entstehung fiele demnach in die Zeiten vor dem Ausbruch jenes tragischen welthistorischen Ereignisses, in dem der Konflikt der gewaltigsten Ideale und Machtinteressen der mittelalterlichen Welt zum ersten leidenschaftlichen Ausbruch kam.

Zu Beginn unserer Betrachtung führten wir es aus, dass unsere Schule ihre künstlerische Thätigkeit unter dem unmittelbaren Einfluss einer grossartigen religiösen Bewegung beginnt, dass eines ihrer Erstlingswerke — das Regelbuch von Niedermünster — gleichsam ihrer Verherrlichung selbst gewidmet ist, während die anderen nachweisbaren Arbeiten dieser Frühzeit in enger Beziehung zu den Persönlichkeiten ihrer vornehmsten Träger, den herrlichen Gestalten des Heiligen Wolfgang und Romwald, stehen. Man ging Zeiten eines höchsten geistigen, litterarischen und künstlerischen Aufschwunges entgegen, als die Geistlichkeit, in deren Bereich doch allein eine solche Bethätigung lag, durch die ottonischen Kaiser zum höchsten Würdenträger und vornehmsten Diener des Staates bestellt, die höchste Summe äusserer Mittel und Ehren erhalten hatte und zugleich aus sich heraus die Kraft gewann, in jener Reformbewegung ein Ideal von hoher sittlicher Strenge und Innerlichkeit aufzustellen, das sie allein befähigte, bei der Fülle ihrer weltlichen, politischen Aufgaben zugleich die ihr obliegende Rolle in dem religiösen, geistigen, künstlerischen Leben der Nation so bedeutend zu erfüllen. Aber es war eine kurze Blütezeit, deren künstlerische Früchte wir ja im Sakramentar Heinrichs II. und im Evangeliar der Uta kennen gelernt haben, und wir staunen, wie rasch nach einer solchen Blütezeit der Verfall in dem letzt besprochenen Denkmal bereits eintrat, ein Verfall, der bald ein vollkommener geworden sein muss, da er geradezu zu einem völligen Aussetzen der künstlerischen Thätigkeit in dem ehemaligen Zentrum dieser Bestrebungen führte. Der Grund hierfür ist offenbar darin zu suchen, dass gerade in dem Zentrum die Gegensätze, die sich immer stärker herausbildeten und schliesslich einen völligen Umschwung ihres ursprünglichen Charakters erfahren mussten, mit höherer Leidenschaft und Energie aufeinander prallten, als anderswo und so einer ruhigen Weiterentwicklung den gesunden Boden nahmen. So ist es gewiss, dass wir während des Nachlassens der Kunstthätigkeit in dem Zentrum Regensburg in einer Reihe bayrischer Klöster ein blühendes Kunstleben nachweisen können: die Mehrzahl der Denkmäler jener verzweigten bayrischen Provinzialschule, auf deren Bedeutung wir kurz hinwiesen, ist gerade in dieser Zeit entstanden. Und das Bild, das wir aus den erhaltenen Werken erhalten, wird noch reicher, wenn wir die Nachrichten der Schriftquellen herbeiziehen, aus denen wir gerade von der wichtigsten der hier beteiligten Stätten erfahren, dass ihre Leistungsfähigkeit für den Hof, für Heinrich III. in Anspruch genommen wird.

Schon aus der ersten That der Reform, der selbstlosen, nur aus dem heissen Wunsch, einen von den weltlichen Obliegenheiten völlig losgelösten geistlichen Stand zu schaffen, hervorgegangenen Trennung des Klosters von dem weltgeistlichen Bistum, erwuchs gerade jenem eine Quelle von Misshelligkeiten und Beeinträchtigungen, als Wolfgangs Nachfolger, ohne dessen hohe ideale Kraft, sittlichen Ernst und Opferwilligkeit zu besitzen, das Kloster in seiner jungen Freiheit schädigten, die materiellen Grundlagen seiner Existenz angriffen, um diese für ihre eigenen Zwecke zu missbrauchen. Schlimmer wurde es aber, als bald innerhalb der Brüderschaft selbst Gegensätze, Feindseligkeiten und Spaltungen von immer steigender Bedeutung erwuchsen, die die friedliche Bethätigung einer künstlerischen Musse nicht recht aufkommen lassen konnten. Es ist gewiss, dass in dem Kloster, wie es uns nicht nur

für St. Emmeram, sondern für fast alle klösterlichen Genossenschaften der Zeit bezeugt ist, Elemente waren, die überhaupt nicht auf dem Boden der Reform standen, sondern das alte, unthätige Leben den hohen, strengen Forderungen der Selbstzucht, die jetzt an sie gestellt wurden, vorzogen; und gegen diese, in denen die Bischöfe bei ihren Übergriffen gegen die wahren Interessensphären des Klosters stets Verbündete fanden, ist das Vorgehen der anderen Brüder gewiss berechtigt und verständlich. Aber es ist gewiss, dass man auch auf der anderen Seite zu weit ging. So begann man zunächst die Beschäftigung mit der profanen, antiken Litteratur und Wissenschaft zu schmähen und wollte damit ein Gebiet der geistigen Arbeit beseitigt wissen, das wie an anderen Orten auch in St. Emmeram in höchster Blüte und Pflege stand. Auch dieser Rigorismus musste auf Widerstand stossen und gerade innerhalb der geistig und künstlerisch regen Köpfe die Lust und Freude an der Arbeit stören,

Das lebendigste, anschaulichste Bild von der Bedeutung, die die klassischen Studien in dieser Zeit in Regensburg ausübten, gewinnen wir aus jenen wunderlichen, leider nur fragmentarisch erhaltenen Aufzeichnungen einer Scheftlarner Handschrift, die Wattenbach veröffentlicht hat.*) Wir finden da zusammenhangslose Excerpte aus Virgil, Horaz, Juvenal, Prudentius, neben theologischen Bemerkungen, Kommentaren zu profanen Schriftstellern etc., — alles wohl in Vorlesungen nachgeschrieben. Aber dieser lehrhafte Text wird immer in regelloser Mischung durchbrochen von poetischen Bestandteilen rein persönlicher Natur, die uns in köstlicher Weise mit einem Kreise geistvoller Damen in Regensburg — es sind wohl Kanonissinen — bekannt machen, die sich lebhaft mit klassischen Studien beschäftigen und in einem neckischen Verkehr (in gewandten lateinischen Versen!) mit einem gelehrten Freunde und anderen Personen stehen, deren Hauptheld ein etwas lebenslustiger Probst der Alten Kapelle zu Regensburg ist. In dem Probste ist wohl der Verfasser der Mehrzahl der dort erhaltenen Brief-Gedichte zu sehen; der Schauplatz ist die Alte Kapelle, die Zeit etwa die ersten Jahre der Regierung Heinrichs IV. Überschreitet freilich unser Probst in dem Wunsche intimerer Annäherung sehr gerne das Mass des Erlaubten, so tritt uns doch in dem ganzen Verkehr genug Geist, Geschmack und feine Bildung entgegen, dass wir ihm gerne verzeihen, umsomehr als neben Versen solchen Inhalts auch andere sich finden, die zeigen, wie wohl sich mit den klassischen Studien dieses Kreises fromme, religiöse Gesinnung vertrug. In diesem Zusammenhang darf ich auf ein künstlerisches Denkmal unserer Schule aufmerksam machen, welches die gleiche Beschäftigung mit den antiken Studien im XI. Jahrhundert beweist. In einer Regensburger Handschrift (Clm. 14271. Em. C. 90) finden sich zwischen dem Texte der ersten beiden Bücher des Marcianus Capella und dem Kommentar hierzu des Remigius von Auxerre auf Bl. 11b aller Hand antike, mythologische Figuren, in schlichter, aber gewandter Federzeichnung, inhaltlich zusammenhangslos zu einem Bilde vereinigt. Wir sehen da zwei *„Choribantes"*, die *„mater deorum"* im Wagen fahrend, den thronenden *„Jovis"* mit dem Adler, dann in einem Dreigespann sitzend ***Apollo*** mit Strahlenkrone, Pfeil, Bogen, Lyra(?), eine Schale haltend, auf der die Brustbilder der *drei Grazien* stehen. Merkwürdig ist eine allegorische Figur, ohne Beischrift, die wohl als Personifikation der *Zeit* zu deuten ist: Ein bärtiger Mann in aufrechter Stellung hält in der Rechten eine zusammengeringelte, beflügelte, in den Schwanz sich beissende Schlange, in der Linken Sense und Sichel. Es folgen dann noch Bilder des *Mars*, als Ritter im Kriegswagen, Brustbilder von zwei *Furien* (? Schlangen? im Haar) und schliesslich zwei halbfigurige Frauen mit einem Schwert bewaffnet, in einem Baumstamm(?) verborgen, bezeichnet als *„Insidiae"*. Die künstlerische Ausführung dieser interessanten Darstellungen ist freilich gering, aber sie lassen doch, besonders in der Bildung einiger charakteristischer Typen die Entstehung in unserer Schule deutlich erkennen.

So haben wir auch einen künstlerischen Beweis für die Beschäftigung mit der profanen, antiken Welt und können es nicht bezweifeln, dass das energische, einseitige Vorgehen hiergegen seitens der strengen Richtung auf Widerstand stossen und mit dem Unfrieden die ruhige Weiterentwicklung der Schule hemmen musste. Aber wir müssen noch weiter gehen und behaupten: eine so streng und ausschliesslich asketische Geistesart, wie sie uns ja aus seinen Schriften deutlich greifbar, z. B. in Othloh von St. Emmeram entgegentritt, musste nicht nur der profanen, sondern jeder künstlerischen Arbeit hinderlich sein. Vergegenwärtigen wir uns nur den Geist dieses Mannes, der in all seinem Sinnen und Trachten nur auf das Eine, auf die strengste Kritik der Gefühle und Handlungen seiner Mitmenschen gerichtet ist, beachten wir die ganze Unfreiheit, die aus dieser Kritik zu uns spricht, der immer zwar ein hoher sittlicher Massstab zu Grunde liegt, aber stets doch nur der Massstab der dogmatischen, richterlichen Strenge, niemals der der Grösse und der Liebe, — bedenken wir, wie gering die Phantasie und die Schwungkraft der Seele ist, die aus all den zahllosen Visionen dieses merkwürdigen Mannes zu uns spricht, so können wir nicht zweifeln: Es ist ein kunstfeindlicher Geist, der hier zu Worte gekommen ist. Othloh giebt uns selbst in seinem liber temptationum*) einen Bericht über seine grosse fleissige Thätigkeit als Schreiber, und so sehr es für ihn und für den ganzen Geist des Mittelalters charakteristisch ist, dass er, der grosse Schriftsteller, die selbstlose Thätigkeit des Schreibers nicht seiner unwürdig hielt, ist es doch gewiss kein Zufall, dass in keiner Handschrift seiner Hand

*) Sitzungsberichte der philos.-philol. und hist. Klasse der k. bayr. Akademie

auch nur ein künstlerisch ausgestatteter Zierbuchstabe sich befindet. Wie Othloh in seinen Visionen oft genug sieht, wie bald dieser bald jener Heilige irgend einer einst einflussreichen, abgeschiedenen Persönlichkeit verurteilende Vorwürfe wegen ihrer „Prachtliebe" macht, so fand wohl unter diesem Leitwort leicht alle künstlerische Arbeit, so weit sie nicht, wie etwa der Utacodex einen grossen theologischen Gehalt unmittelbar zur Darstellung brachte, ihre Verurteilung. Wir wissen nun zwar, dass Othloh, gezwungen oder freiwillig, er unzufrieden mit dem „weltlichen" Gebahren der Mönche, wie diese mit ihm, St. Emmeram verliess, und dass somit sein Geist nicht ohne weiteres als der des Klosters zu betrachten ist. Aber wer einen Einblick in die Kultur der Zeit gewonnen hat, weiss, dass das, was Othloh vertrat, nicht an seine Persönlichkeit gebunden war, sondern in tausenden geistlichen wie auch weltlichen Standes lebte. Der grandiose Aufschwung des Reiches unter der Weltpolitik der Ottonen, ihre verwandtschaftliche und politische Verbindung mit Byzanz hatte einer ungekannten und deutschem Wesen fremden Prachtliebe die Thore geöffnet, einem Luxus, der nicht auf den Hof beschränkt blieb, sondern dem man sich nicht minder in den Kreisen der weltlichen und geistlichen Grossen, so weit und mehr noch als es die Mittel, d. h. die Mittel der abhängigen Stände erlaubten, in naiver Lebens- und Bethätigungsfreude hingab, und den man als Schaden erkennen musste, als man mit ihm ein Abweichen von der alten, bewährten Lebensart, das Einreissen von Verweichlichung, Zucht- und Sittenlosigkeit verbunden sah. Ganz rührend sind die Klagen, die schon im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts der Graf Udalrich, der Stifter von Ebersberg († 1029) über den Verfall der Sitten und die Pflichtvergessenheit der „moderni" anhebt,*) während Stimmen, die bereits der Mitte des Jahrhunderts nahe kommen, und wie Siegried von Gorze (1042—1043) in ihrer Zeit, die den temporibus Ottonum ac Heinricorum bewusst entgegensetzt wird, den Gipfelpunkt aller Verderbtheit und Gemeinheit sehen,**) gewiss in einem übertriebenen, einseitigen, weltflüchtigen Standpunkt befangen sind. Immerhin mag man auf beiden Seiten über das Mass hinausgegangen sein, — es sind Zeiten geistiger und materieller Not, Zeiten tiefgehendster, revolutionärer Neubildung.

Mit der sozialen Bedrängnis, den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verschiebungen ging eine ungeheure religiöse Erregung Hand in Hand. Die Pilgerfahrten nach dem Heiligen Lande nehmen zu, die Reliquienverehrung wächst, und vor allem hören wir allerwärts von Erscheinungen, deren Bedeutung vielleicht weniger in den Persönlichkeiten ihrer Träger liegt, als sie vielmehr symptomatisch zu nehmen sind und so für den Geist der Zeit, deren religiöser Sinn notwendig ein asketisches Gepräge annehmen musste, charakteristisch sind. Es ist das Einsiedlertum, das — ich erinnere an die ausserordentliche Erscheinung des Eremiten Günther († 1045) — eine ungeahnte, einflussreiche Bedeutung gewinnt, es sind die Inklusen, von denen jener gegen des Jahrhundertende in Regensburg lebende Marianus Scotus durch seinen unglaublichen Schreiberfleiss eine fast mythische Persönlichkeit wurde, es sind weiter die zahlreichen, in keinem kirchlichen Verbande stehenden Wanderprediger, die viel von sich reden machen und oft genug den Hohn und Spott der anders gesinnten, derb nüchternen, kampfbereiten Vertreter jener alten Reichsgeistlichkeit über sich ergehen lassen müssen. Zugleich beginnt aber dieser altbewährte, kriegstüchtige, ritterliche Typus des Kirchenfürsten, bei dem die Interessen des Reiches im Vordergrund standen, mit seinem geraden, urgesunden Sinn und seiner einfachen Frömmigkeit, immer mehr dahin zu schwinden. Eine so herrliche Gestalt, wie den Heiligen Godehard von Hildesheim, dessen Frömmigkeit nicht die Vaterlandsliebe und dessen bischöfliches Amt, nicht die Liebe zu den Studien der antiken, profanen Schriftsteller (Horaz, Livius*), die er in Tegernsee und Altach erhalten hatte, ausschloss, der in gutem Humor die umherziehenden Fanatiker peripatheticos nannte,**) suchen wir jetzt vergeblich. Ein Bischof aber, dem, wie Megingaud von Eichstätt, alles, was an Entsagung erinnerte, ein Greuel war, der einen Geistlichen, mit dem er zu thun hatte, weil sein Name Fastdolf ihn in unangenehmer Weise an Fasten erinnerte, in Essdolf umtaufte,***) war überhaupt nicht Ernst zu nehmen! Und wenn auch Männer der alten Art, deren gesunder Sinn und deren Charakterstärke die weltlichen Pflichten mit den geistlichen Obliegenheiten wohl zu vereinigen wusste, deren Frömmigkeit nicht in Weltflucht und deren weltliche Stellung nicht in schwächliche Genusssucht umschlug, noch immer lebten und neu erstanden, so ging der Sinn der Zeit doch immer mehr und mehr zur Askese und Strenge. Als sich zur Vermählung Heinrichs III. mit der zartsinnigen Agnes von Poitou Spielleute, Gaukler und anderes fahrende Volk in grosser Menge zur Kurzweil des königlichen Paares und der Gäste in Ingelheim eingefunden hatten, wurden sie ohne Beschäftigung und ohne ein Entgelt zu erhalten fortgeschickt.†) Man wollte nicht Anstoss erregen in Cluny und bei den Vertretern der verwandten strengen Richtung

*) S. Jahrbücher des deutschen Reichs unter Heinrich II., II, p. 235 ff.

**) S. Jahrbücher des deutschen Reichs unter Heinrich III., I, p. 194 ff. — [illegible] Handschriften dieser Autoren [illegible] Meyer [illegible] Poet. Lat. VI, 1, p. 133.

**) S. Jahrbücher d. d. R. unter Heinrich II., I, p. 189. Vita posterior, cap. 20: qui vel monachico, vel canonico, vel etiam graeco habitu per regiones discurrunt, quos et Platonis more peripatheticos irridendo [illegible] M. G. S. S. XI, 227.

***) Jahrbücher a. a. O. II, p. 81.

†) Vita Wolfhardi, M. G. S. S. VI, 30: [illegible] iaculatorum multitudinem sine cibo et muneribus vacuam et moerentem abire permisit. — Dieser Schilderung setzt in feiner Weise Steindorff, Jahrbücher des deutschen Reichs unter Heinrich III. I, 193 das fröhliche Treiben einer gleichzeitigen fürstlichen Vermählungsfeier in Italien gegenüber, wie wir es aus dem heiteren Hexameterbericht der Vita Mathildis [illegible] M. G. S. S. XII, 398 kennen lernen.

im eigenen Lande. Auch für die bildende Kunst können wir etwas ähnliches aus den Denkmälern selbst konstatieren, ohne dass uns derartige Quellen-Nachrichten überkommen wären. Wir finden nicht mehr jenen Typus von Prachthandschriften, der uns um das Jahr 1000, vor allem in der Zeit der Ottonen und Heinrichs II. überall entgegentritt. Man hatte den Sinn hierfür verloren und trotz alles Aufwands von Gold und Farbenpracht das Stilgefühl für die Form des Prächtigen eingebüsst, und gewiss ist es kein Zufall, wenn ein solcher Typus der Prachthandschrift, um bei der bayrischen Malerei zu bleiben, erst wieder in jener Salzburger Schule des XII. Jahrhunderts auftritt, — in den Zentren, in denen das neue hierarchische Weltmachtsideal zum unbeschränkten Siege gekommen war.

Auch die Wandlung in der Formensprache der bildenden Kunst um die Mitte des Jahrhunderts ist im hohen Grade für die Wandlung des Geistes charakteristisch. Denn so sehr die Denkmäler dieser Zeit hinter denen des beginnenden Jahrhunderts an künstlerischem Wert zurückstehen, sind es doch nicht die typischen Merkmale des Verfalls, die wir bemerken, sondern geradezu ein anderer Geist ist es, der aus ihnen zu uns spricht. Es sind nicht die Merkmale der Auflösung, der Verwahrlosung des Alten, wie wir es beim Weiterverfolge der karolingischen Kunst und auch der südwestdeutschen Schule Vöges finden, sondern es entsteht eine merkwürdige gesuchte Härte und Strenge, ein gewisse Rigorosität des Stils, die sich in der Formenauffassung, wie in der technischen Ausführung äussert, die wenigstens in dem Bereiche der deutschen Malerei, das wir im Auge haben, als ein mehr oder minder bewusster Ausdruck des harten, strengen Geistes, den man vertrat, angesehen werden will. Dies lehrt deutlich der Vergleich der späteren, gerade dieser Epoche angehörigen Arbeiten jener bayrischen Provinzialschule gegenüber ihren Erstlingswerken von Ellingers Hand. Im Zentrum Regensburgs können wir dies wenigstens in der Malerei nicht so verfolgen, denn diese scheint hier um diese Zeit ihr Leben völlig aufzugeben, aber wir werden das Resultat der Wandlung in dem letzten Werk der Schule bald zu erkennen haben, und bemerken schon jetzt, dass dieser selbe harte, strenge Geist nach der Mitte des Jahrhunderts in den unter Abt Reginward (1049—1061) gefertigten, auch durch ihre Bemalung interessanten Skulpturen der Vorhalle von St. Emmeram*) und wohl vorher bereits in der grossen Goldschmiedearbeit des Kastens des Utaevangeliars uns entgegentritt. Haben wir diese Stilwandlung, dieses Auftreten eines strengen Stils, der bei aller Wahrung der äusseren bildlichen Form nicht ohne weiteres als aus der künstlerischen Tradition entwickelt angesehen werden kann, als Ausdruck des neuen religiös-sittlichen asketischen Ideals hingestellt, so müssen wir zugleich bedenken, dass auch das soziale Leben einer gewaltigen Umbildung entgegenging, deren Bedeutung zu erkennen, eine der grossen Thaten Heinrichs IV. ist: die Revolution, die das Hervortreten des Bürgertums in den Städten herbeiführte. Eine Stelle aus der vita Heinrici IV. Kap. 8 sagt dies in schöner Weise: „Wer früher nicht anders als in Purpur einhergegangen, war jetzt mit einem schlichten Gewande zufrieden, und die bisher üblichen Sporen von Gold war man froh durch eiserne ersetzen zu können. Die durch Eitelkeit und Üppigkeit verdorbenen Sitten führte die Not zur Einfachheit zurück. Auf Landstrassen und Flüssen zog der Kaufmann mit seiner Ware in Ruhe und Behagen einher, erwerbend und zu Wohlstand gelangend, während die ehemals Wegelagerei und Strassenraub treibenden Burgherren Mangel litten. In dieser Weise vergalt Kaiser Heinrich seinen Feinden das Unrecht, das sie ihm gethan, durch die Segnungen des Friedens.“*)

So sind wir bereits in eine Zeit des Friedens gelangt, der die furchtbarsten inneren Stürme vorausgingen, die das deutsche Mittelalter erlebt hatte: das entsetzliche Unglück, das der Gregorianismus gewaltsam über Deutschland gebracht hatte. Wir müssen hier einhalten, denn es giebt Geschichtsschreiber, die die Bewegung des Gregorianismus ohne weiteres aus der hohen religiösen, sittlichen Reformbewegung, mit der wir das Aufblühen unserer Schule in Zusammenhang brachten, ableiten zu können glauben und diese gleichsam als die Wurzel in der Frucht im Gregorianismus aufgehen lassen.

Wenn wir hiergegen Stellung nehmen — und wir müssen es, um der letzten Äusserung unserer Schule die ihr gebührende Stellung zuzuerkennen —, so wollen wir nicht von der Auswahl der Mittel sprechen, deren man sich im Kampfe gegen den Kaiser bediente; denn dass diese dem hohen sittlichen religiösen Ideal jener Reformbewegung entsprochen hätten, wird wohl niemand ernsthaft behaupten. Aber das gilt es nachdrücklich auch an diesem Orte festzustellen, dass das Ziel des Gregorianismus selbst den Gegensatz bildet zu dem, was die Reform wollte. Denn die Reform entstand, um aus der Geistlichkeit, der durch die Politik der Ottonen eine Fülle von Aufgaben zu teil wurde, die zu erfüllen in der That nur den grössten Charakteren von vollendetstem seelischen Gleichgewicht und ausserordentlichster universeller, Thatkraft gelingen konnte, — um aus diesem „reichsgeistlichen“ Stande im Mönchsstande diejenigen herauszuheben, die allein der inneren Selbstentfaltung und Beschaulichkeit, ihrem Glauben, ihrer Frömmigkeit leben sollten und, ohne durch den Dienst der Politik des Reiches gebunden zu sein, den inneren Aufgaben, der kulturellen und religiösen Erziehung der Nation dienen. Sie sollten so ein Gegengewicht bilden innerhalb des geistlichen Standes gegenüber dem anderen Teile, und so diesem

*) [illegible] Deutschland II. 1845 p. 109. Niedermayer, Kunst und Kunstwerke der Stadt Regensburg Landshut 1857) p. 117 f. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, IV. Aufl. [illegible] Vergl. [illegible] S.

*) Übersetzung bei Prutz, Staatengeschichte des Abendlandes im Mittelalter. Berlin 1885: I. p. 388. Vergl. M. G. (XIV.) S. S. XII, p. 277.

selbst ein sittliches Vorbild und einen seelischen Rückhalt geben, wenn die Pflichten des weltlichen Amtes mit ihren weltlichen Lockungen die geistliche Pflicht, wie es bei der eigenartigen Stellung der Weltgeistlichen dieser Epoche leicht eintreten konnte oder musste, in den Hintergrund drängten. Nichts anderes ist das Ziel und die Aufgabe der Reform, als gegenüber der drohenden oder bestehenden Gefahr einer Veräusserlichung der Religion und Verweltlichung der Kirche die Rückkehr zu der Selbstlosigkeit des beschaulichen Lebens, zur Genügsamkeit einer eigenen innerlichen Welt zu gelangen. Dies ist aber der denkbar schärfste Gegensatz zu der höchsten Veräusserlichung und planmässigen Verweltlichung, zu dem schrankenlosen Machtverlangen und dem Egoismus, den der Gregorianismus im Gefolge haben musste. Und an dieser Thatsache kann nicht gerüttelt werden, wenn auch viele Anhänger des gregorianischen Systems aus den Reihen der Schüler der Reform selbst hervorgingen, und wenn einer der fanatischsten Vorkämpfer der römischen Hierarchie auf deutschem Boden, Wilhelm von Hirsau, sich sogar als Schüler Romwalds bezeichnet.*) Aber liest man die ergreifenden Schilderungen, wie sich Wolfgang bei seiner Investitur, Romwald bei einer Zusammenkunft in St. Emmeram zu Füssen ihrer Kaiser warfen, und betrachtet man die segensvolle Friedensthätigkeit eines Wolfgang, dessen Einwirken es zu danken ist, dass der gefährlichste Widersacher der Reichseinheit und des inneren Friedens, Heinrich der Zänker, mit Otto dem Grossen ausgesöhnt wurde, und vergleicht dies mit dem fanatischen Vorgehen und Verlangen der gregorianischen Parteigänger, so muss man den fast unermesslichen Gegensatz begreifen. Es ist nicht unsere Aufgabe, die Haltung der Regensburger Geistlichkeit während des Verlaufes des Kampfes zwischen Papst und Kaiser zu verfolgen. Das Denkmal, dessen Betrachtung wir uns nun bald zuzuwenden haben, erhebt uns von dieser Aufgabe; denn es ist die künstlerische Verherrlichung, die man dem Kaiser brachte, ein Denkmal, das als Ausdruck ergebener Gesinnung der Regensburger Klerus seinem Kaiser gewidmet hat. Und diese Bedeutung der Handschrift wird erhöht, da sie allein steht, da sie als einziges Denkmal hervorragt aus einer Periode künstlerischer Unproduktivität, — als habe man seine künstlerischen Kräfte zum letzten Male gesammelt, um diesen seinen Gefühlen Ausdruck zu geben, um seine Stellung offen zu bekennen und Protest gegen das Vorgehen der anderen Partei einzulegen. Und deshalb ist unsere Handschrift zugleich als ein bedeutendes, historisches Denkmal zusammenzuhalten mit zwei litterarischen Erscheinungen: der vita Heinrici, jenem in seiner Gefühlsinnigkeit und in der einfachen Schönheit seiner Sprache einzig stehenden Werke der mittelalterlichen Geschichtsschreibung, und mit der rührenden Totenklage um Heinrich IV., — den beiden Werken, die wohl die treueste Liebe und Hingebung für den unglücklichen Kaiser ausdrücken, und beide, unmittelbar nach dem Tode desselben, wie es die moderne Geschichtsforschung als notwendige Wahrscheinlichkeit annimmt, in Regensburg entstanden sind. Jedes dieser beiden Werke — unübertroffene Leistungen der lateinischen Litteratur der Zeit — ist in nur einer Abschrift auf uns gekommen, und diese beiden einzigen Abschriften sind uns in Regensburger Handschriften erhalten, — die Totenklage in jenem merkwürdigen Codex, der, von Wattenbach publiziert, von uns als Zeugnis für die Bedeutung der antiken Studien in unserer Schule herangezogen wurde. So kann es in der That kaum zweifelhaft sein, dass hier die Heimat dieser litterarischen Verherrlichung des Kaisers zu suchen ist, und unsere Handschrift im Krakauer Domschatz, die die künstlerische Verherrlichung des Kaisers giebt, kann, da an ihrer Entstehung in Regensburg nicht zu zweifeln ist, die Annahme der Historiker nur unterstützen. Der Geist unserer Schule ist hiermit offenkundig bekannt, und nur dies galt es uns zu betonen, dass er zu diesem Standpunkt nicht durch eine Schwankung, durch ein Abweichen von der alten Regel kommen musste. Denn gerade was diese wollte, fand in dem neuen hierarchischen Weltmachtsverlangen seinen grössten Feind, wie in der That aus den Reihen der Cluniacenser selbst, in Italien und Frankreich, energische Gegner der gregorianischen Politik erstanden sind. An dem religiösen Sinn des Kaisers zu zweifeln, liegt nirgends ein Grund vor, und dass er auch ein volles Verständnis für die Berechtigung des Mönchstandes hatte, beweist seine eingehende Verfügung und weitgehendste Freiheitsbestätigung für das neugegründete Kloster Hirsau vom 9. X. 1075 (Stumpf 2785). Denn, konnte der Kaiser auch nicht ahnen, in welchem Sinne das Kloster später seine gewaltige Thätigkeit ausüben würde, musste er doch wissen, dass Wilhelm, der bereits 1068 von St. Emmeram zur Leitung des neuen Klosters berufen war,*) ein Mann von strengsten monastischen Grundsätzen war, dessen Ruf schon längst über die Grenzen seines ersten Klosters hinausging.

In diesem Zusammenhang will ich auf ein interessantes historisches Denkmal aufmerksam machen, welches zugleich die einzige Bildschmuck enthaltende Handschrift dieser Zeit ist, die unter den Beständen der alten Regensburger Stadtbibliothek in die Münchner Staatsbibliothek gekommen ist,**) — eine Bibelhandschrift im grössten Folioformat mit vielen Initialen und Heiligenbildern, die durch die mehrfache etwa gleichzeitige Inschrift:

HENRICUS IV. REX DEDIT S. AURELIO

als Geschenk Heinrichs an die neue Klostergründung gesichert ist: ein merkwürdiges Dokument für die guten Beziehungen des Königs zu dieser. Es liegt nahe, die Schenkung als gleichzeitig mit der Ausstellung jener

*) Constitutiones Hirsaug. Ed. Migne, Patr. Lat. CL. col. 927.

**) S. Meyer von Knonau, Jahrbücher des deutschen Reichs unter Heinrich IV. und V., II. p. 971 u. 529.

**) Clm. 13001, fol. 61 v. f.

in Worms gegebenen Urkunde für Hirsau, 1075, zu setzen. In dem Fall wäre wohl anzunehmen, dass die Schenkung mit der Urkunde von Worms aus erfolgte. Rätselhaft bleibt es immerhin, wie die Handschrift unter die Regensburger Bestände gekommen ist. Ist sie nachträglich von Hirsau dorthin gekommen, oder sollte sie vielleicht, als Wilhelms Berufung von St. Emmeram nach Hirsau erfolgte, vom Kaiser, der kurz nach dessen Berufung, 1069, in Regensburg war,*) für Wilhelms neues Wirkungsfeld nur bestimmt worden sein, ohne dass die beabsichtigte Schenkung erfolgte, — die Handschrift also garnicht aus Regensburg fort gekommen sein? Wie dem auch sei, die Handschrift ist sicher kein Erzeugnis der Regensburger Schule, sondern gehört, worauf mich A. Goldschmidt bereits nach einer photographischen Probe aufmerksam machte, in einen Kreis italienischer Handschriften und kommt somit für unsere Untersuchung hier nicht in Betracht.**) Denn was die künstlerische Thätigkeit in Regensburg in diesen Zeiten betrifft, so können wir nur nochmals das negative Resultat des fast völligen Aussetzens jeder künstlerischen Arbeit konstatieren. Nachdem wir bereits für die vorhergehenden Jahrzehnte auf den Umschwung der geistigen und religiösen Interessen, auf die hieraus entstehenden Gegensätze, auf die soziale Umbildung hinwiesen, als Faktoren, die einer künstlerischen Entwicklung und ihrer Pflege ungünstig sein mussten, wundert es uns nicht, jetzt in den schweren Zeiten des inneren Kampfes den völligen Stillstand zu bemerken. Nur ein einziges, unbedeutendes Denkmal unserer Schule wäre hier anzuführen, dessen Entstehung in diese Zeiten wohl fallen dürfte, — eine Handschrift, die jetzt in der Nationalbibliothek zu Paris als Ms. lat. 1231 liegt, die mir zuerst aus der Beschreibung und einer Photographie Haseloffs näher bekannt wurde und auf deren Heimat in Regensburg bereits Delisle***) hingewiesen hat.

Auf der Rückseite des ersten Blattes vor dem Texte sehen wir als einzige Illustration ein einfaches Dedikationsbild, welches uns, abgesehen von liturgischen Merkmalen, die Entstehungsgeschichte der Handschrift zu erkennen giebt.*) Vor goldenem Hintergrunde, der von einem einfachen goldgefassten Blattfries rosaroter und grünlich-graublauer Farbe, dessen Lauf in den Ecken von quadratischen Feldern roter Farbe mit schwarz eingezeichneten Rosetten unterbrochen ist, gerahmt wird, steht links, fast im Profil nach rechts gewandt, ein Kirchenfürst, bartlos, mit greisenhaftem, grauweissem Haar und Tonsur, in der Linken das Pedum, in der erhobenen Rechten ein geschlossenes Buch (Einband blau mit schwarzer Musterung; der „Schnitt" ziegelrot) haltend, dieses dem rechts, fast in Vorderansicht stehenden, inschriftlich bezeichneten Heiligen Petrus überreichend. Petrus fasst dasselbe bereits mit der Rechten, während die Linke die in weisser Farbe gezeichneten Schlüssel trägt. Der Heilige zeigt seinen üblichen Typus, kurzen Rundbart und Tonsur; sein Nimbus ist ziegelrot und von einem schwarzen Rande mit weissen Punkten gefasst. Petrus trägt ein helles graublaues Untergewand mit weiss aufgelegten Falten, rotem Futter und den kurzen, weiten Ärmeln, die wir stets im Münchner Perikopenbuch fanden. Darüber liegt ein rosarotes Mittelgewand, das mit kräftigen feuerroten, weissen und schwarzen Falten belebt ist; von den Schultern fällt ein violett-purpurnes Mantel-tuch mit braunen Falten und weiss gehöhtem Rande. Wie Petrus ist auch der Stifter durch eine Inschrift mit seinem Namen: OTTO EPS bezeichnet, die, wie bei Petrus, über dem Kopfe der Figur in schwarzer Unziale auf dem Grunde steht. Es kann kein Zweifel bestehen, dass wir in ihm Bischof Otto von Regensburg, der 1060—1089 regierte, zu sehen haben, wie er das Buch dem Heiligen Petrus, als dem Patrone des Regensburger Domes, darbringt. Rechts neben Petrus, wie hinter ihm befindlich, ist in der charakteristischen dekorativen Weise unserer Schule ein Kirchengebäude — der Giebel über der schmalen, hohen, geöffneten Thür mit einem gleichschenkligen Kreuz bekrönt, das Fundament in Backsteinwerk — als Vertreter des Regensburger Domes angedeutet! Ottos Bischofsgewand fällt höchstens durch seine Einfachheit auf, stimmt aber in dem Schnitt der Gewandteile genau mit den üblichen Ornaten, die wir in mehreren Denkmälern bereits fanden. Die Alba, mit engen bis zu der Handwurzel reichenden Ärmeln, zeigt dieselbe Farbe, wie das Untergewand Petri; die goldbesetzte Dalmatica ist bräunlich hellgelb mit weissen und roten Falten, schliesslich die über die Schultern fallende ebenfalls goldgesäumte Casula dunkel graublau mit schwarzen und rötlich braunen Falten. Zwischen Alba und Dalmatica werden die Enden der goldenen Stola sichtbar. Beide Gestalten tragen rote Schuhe mit weisser Musterung, ganz ähnlich wie wir sie bereits öfters fanden. Das Pedum ist oben weiss, unten rot. Oberhalb der Figuren wird der Goldgrund des Bildes durch purpurnen (dunkel violettroten)

**) In den deutschen Bibliotheken sind mir „Riesenbibeln" dieser Gruppe nicht wieder begegnet. Nur teilweise schliesst sich der künstlerische Schmuck einer jüngeren Bibel in St. Florian (Oberöstr.), Stiftsbibl. Cod. XI, 1 dieser Gruppe an, während andere Initialen und Bilder dieser selben Handschrift in einen ganz anderen Kreis gehören. Eng verwandt mit dieser Bibelgruppe sind die Initialen einer Handschrift der Moralia des Gregor in Bamberg Cod. II. 16, — ebenfalls im grössten Folioformat geschrieben. Moglich ist es, dass in diesen Kreis eine zweite Riesenbibel des XI. Jahrh. gehört, die aus St. Emmeram selbst stammt: Clm. 14 001 (Em. A. 1.). Aber ihr künstlerischer Schmuck, zahlreiche Initialen, gehören einer Hand des XIV. Jahrh. an, — sei es, dass die Handschrift unvollendet geblieben war, sei es, dass eine Restauration dieser Zeit vorliegt.

***) Cabinet des manuscrits II. p. 389. Die Handschrift (Pontificale) zählt 268 Bl. und misst 23,1 : 17,7 cm. Die Grösse des Bildes beträgt 16,4 : 14,3 cm, die Figurenhöhe ca. 10,1 cm. Die Litanei, die die Handschrift im ordo ad dedicandam ecclesiam Bl. 35 b enthält, ist im Anhang abgedruckt. S. u. p. 191, Anh. I. Auch finden sich einige kleine, sehr rohe Initialen in Gold und Silber auf farbigem Grunde, deren ornamentaler Charakter denen in Clm. 14 845 sehr nahe steht.

Grund ersetzt, auf dem wir in goldenen Unzialen die Dedikationsverse lesen, die eine spätere Hand am unteren Rande des Blattes noch einmal wiederholt hat:

IMPETRET HOC DONUM MIHI DE PETRE QUESO
PATRONUM
UT QUOD CULPA NEGAT GRATIA SPESQUE FERAT.

Der stilistischen Bestimmung giebt dieses unbedeutende Denkmal geringen Raum. Die Haltlosigkeit der Gestalten, der Schematismus der Gewandgliederung, die Unsicherheit in der Zeichnung des Gesichts und der übergrossen Hände und Füsse zeigt, dass wir es mit einem untergeordneten Produkt zu thun haben, das nicht von einer wohlgeschulten, gepflegten Hand herrühren kann. Doch giebt sich die Beziehung dieses Künstlers zu den Meisterwerken unserer Schule, auch abgesehen von dem Beiwerk der Architektur und Einzelheiten, wie den gezierten Schuhen, wohl zu erkennen. Die grossen Köpfe mit der kurzen, breiten Nase und dem starken, kurzen, breiten Untergesicht stehen besonders der Hand III des Münchner Perikopenbuches nahe, die hölzern gedrehten, langen Hälse sind uns wohl bekannt. Auch die trockene, stumpfe Art des Faltenauftrages und die Führung der Faltenlinien stimmt in den wesentlichen Zügen mit den charakteristischen Merkmalen unserer Schule und zeigt fast die gleiche Stufe (vergl. z. B. das Gewand des Petrus mit dem Kreuzigungsbilde in Krakau), die uns im Evangelienbuch Heinrichs IV. bald entgegentreten wird. Aber gerade in der Gewandbehandlung macht sich das Fehlen der Sicherheit und Festigkeit gegenüber allen übrigen Werken der Schule geltend, sodass hierin der Eindruck besonders unerfreulich ist. Das Denkmal ist uns nur wichtig als Zeuge des Verfalls und als einziges erhaltenes Beispiel einer Kunstbethätigung in Regensburg in dieser Epoche, — von der Heinrich IV. gewidmeten Handschrift abgesehen. Und noch eines lehrt uns dieses Bild: Der Einfluss, den die Regensburger Malerei von Seiten der westdeutschen Schule erfahren hat, muss ein nachhaltiger gewesen sein. Beide Gestalten erinnern deutlich an späte Arbeit der Vögeschen Gruppe.*)

*) Vergl. bes. Vöge-Handschrift XVII und die Handschrift bei Sir Th. Brooke in Huddersfield (Armitage Bridge House), deren Kenntnis ich Aufnahmen Haseloffs danke.

II.

Ein Evangelienbuch Heinrichs IV. im Dome zu Krakau.

Die Handschrift, der Bibliothek des Domkapitels zu Krakau (Cod. 208) gehörig, aber gegenwärtig wegen Katalogarbeiten im städtischen Archiv bewahrt, zählt 149 Blatt und misst 35,6 : 29 cm.

Aus der Litteratur ist vor allem die Publikation des Codex, die eine Reihe von Abbildungen in Licht- und Farbendruck bietet, durch Tausing und Rieger in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erforschung etc. der Denkmale N. F. XIII. 1887 hervorzuheben. Die kunstgeschichtliche Stellung der Handschrift wird hier (p. 8) so bestimmt, dass sie „offenbar kein reifes Produkt einer wohlgeschulten Hofkunst" ist, sondern einer „zurückgebliebenen, aber aufstrebenden Lokalschule" angehört, bestrebt „neues in den Vorrat überkommener Traditionen" zu bringen! Übrigens wird dort nicht Heinrich IV. sondern Heinrich V. als Empfänger der Handschrift betrachtet. Aus der weiteren Litteratur ist zu erwähnen: J. Polkowski, Katalog rękopisów Kapitulnych Katedry Krakowskiej. Krakau 1884, p. 139. B. Riehl, Zur bayrischen Kunstgeschichte, p. 20. Janitschek, Geschichte der D. M. p. 89. Ebner, Die älteste bekannte Darstellung des Heiligen Wolfgang in J. B. Mehler, Der Heilige Wolfgang, eine Festschrift etc. Regensburg 1896, p. 16 f. (mit Abb. p. 117). v. Sokołowski, Kwartalnik historyczny, I. 1887, p. 594, Ders. Rzeźba z kości słoniowej XI. wieku i najstarsze książki liturgiczne w Polsce, p. 16 (S-A. aus Sprawozdanie komisyi do bad. hist. sztuki etc. IV. 1896).

Den Inhalt der Handschrift bilden die vier Evangelien mit den eusebianischen Canones, den üblichen prologi, Kapitelangaben und dem Comes. Sie stellt somit einen der üblichen und ältesten Typen liturgischer Bücher dar, der an sich keinerlei Auskunft über die örtliche und zeitliche Entstellung der Handschrift enthält. Nur der Comes, der übrigens in der Bezeichnung der Sonntage:

Ebd. V post Pentecosten,
„ VI „ natale apostolorum,
„ V „ S. Laurentii,
„ IX „ S. Cypriani,
„ IV ante nat. Dni.

an dem „alten" System festhält, kann hier einen Anhalt bieten, und wir finden in der That im proprium sanctorum zwischen den Festen des Evangelisten Mathäus und der Heiligen Cosmas-Damianus den Emmeramstag, als das einzige deutsche lokale Heiligenfest berücksichtigt, — den einzigen Hinweis, den der Text der Handschrift für eine Entstehung in der Regensburger Diözese giebt. Das Fest des Heiligen Cäsarius wird neben Allerheiligen erwähnt.*)

Um so sicherer beweist der Inhalt der bildlichen Darstellungen die Heimat der Handschrift in Regensburg, sodass wir mit dessen Beschreibung zunächst beginnen:

Bl. 1. *Ganzseitiges Bildnis Kaisers Heinrich IV.* Unter Arkaden stehende Gestalten der Folgenden:
Bl. 1 b. *S. S. Gabriel, Michael, Raphael, Gregorius, Hieronymus, Nicolaus.*
Bl. 2. *S. S. Petrus, Maria, Johannes Bap., Laurentius, Stefanus, Vincentius.*
Bl. 2 b. *Heinricus rex.* (V.) *Heinricus imperator* (IV.) *Konradus rex. Eberhardus. Ramuoldus. Rotpertus.*
Bl. 3. *Ganzseitiges Bild des Heiligen Emmeram.*
Bl. 3 b. „Novum opus" (Hieronymus).
Bl. 4 b. Prologus (Plures fuisse).
Bl. 6. „Eusebius Carpiano".
Bl. 6 b. „Sciendum etiam" (Hieronymus). Argumentum (Mathaeus ex Judaea).
Bl. 7. Breviarum (Capitula).
Bl. 9—14 b. *Canonesbögen.*
Bl. 15. *Bild der majestas domini.*
Bl. 15 b. *Kreuzigung.*
Bl. 16. *Christus in der Mandorla. Dionysius, Emmeram, Wolfgang* (unter Arkaden stehend).

*) S. Anhang, IV, Kol. 4 Für die Eintragung des Comes in die betreffende Rubrik unserer Tabelle, bin ich Herrn Archivar Dr. A. Chmiel in Krakau zu herzlichem Danke verpflichtet.

Bl. 16 b. *Bild des Evangelisten Mathäus.*
Bl. 17—48 b. Text des Mathäusevangelium.
Bl. 48 b. Prologus (Marcus evangelista).
Bl. 49. Capitula.
Bl. 50. (unterer Teil der Seite nach Schluss des prologus):
Gaubald. Emmeram. Tuto (unter Arkaden stehend).
Bl. 50 b. *Bild des Evangelisten Marcus.*
Bl. 51—71 b. Marcus-Text.
Bl. 71 b.*) Prologus (Lucas Syrus).
Bl. 72. Capitula.
Bl. 75 b. *Bild des Evangelisten Lucas.*
Bl. 76—111. Lucas-Text.**)
Bl. 112. Prologus (Hic est Johannes).
Bl. 112 b. Capitula.
Bl. 113. *Bild des Evangelisten Johannes.*
Bl. 113 b—139. Johannes-Text.
Bl. 140—148. Comes.
Bl. 149. leer.

Unter den bildlichen Darstellungen der Handschrift finden wir einmal ein ganzseitiges Bild des heiligen Emmeram (Bl. 3), ausserdem zwei Mal denselben Heiligen in kleinerer Figur unter einer Arkade. Auf Bl. 16 steht er neben den Gestalten des heiligen Dionysius, dessen Reliquien zu besitzen in einem langwierigen Streit mit St. Denis endlich im Jahre 1052 durch Papst Leo IX. in jenem berüchtigten Trugprozess Regensburg zugestanden wurde, und des heiligen Wolfgang, Regensburgs berühmten heiligem Bischof; das zweite Mal (Bl. 50) neben den Regensburger Bischöfen Gaubald (739—761) und Tuto (893—930). Wir finden weiter (Bl. 2 b) in gleicher Weise unter Arkaden stehend, die Äbte von St. Emmeram Romwald, Eberhard (I. 1066—1070) und Rôtpert (1070—1095). Dass die ursprüngliche Heimat der Handschrift in Regensburg zu suchen ist, ist somit nicht zu bezweifeln, und durch das Bild des Abtes Rupert ist auch eine zeitliche Bestimmung gegeben, indem die Handschrift nicht vor dem Beginn seiner Abtzeit (1070) entstanden sein kann.

Weiteres über die Entstehungsgeschichte der Handschrift erfahren wir aus den Herrscherbildnissen (Bl. 1 und Bl. 2 b). Von diesen kommt zunächst die Darstellung der drei, wie die Bilder der Heiligen, Bischöfe und Abte unter Arkaden nebeneinanderstehenden Herrscher auf Bl. 2 b in Betracht, da diese namentlich bezeichnet sind, während dem anderen Bilde (Bl. 1) jede Beischrift fehlt. Von den ersteren drei Herrschern ist der in der Mitte stehende durch eine reichere Form der Krone und die purpurne Farbe des Mantels ausgezeichnet und als *Heinricus imperator* der neben ihm links stehende als *Heinricus rex*, der rechts als *Chŏnradus rex* bezeichnet. Es kann demnach nur eine Darstellung Heinrichs IV. mit seinen beiden Söhnen Heinrich und Konrad vorliegen. Heinrich IV. hatte Ostern 1084 die von der römischen Partei nie anerkannte Kaiserkrönung durch den kaiserlichen Papst Clemens IV. (Wibert von Ravenna) empfangen, und der terminus post quem ist hiermit bis auf dieses Jahr hinaufgerückt. Der ältere Sohn des Kaisers, Konrad, der designierte Nachfolger, fiel auf Betreiben der Gegenpartei 1093 vom Vater ab und wurde 1098 vom Nachfolgerecht entsetzt, während statt seiner im Januar 1099 der jüngere Bruder Heinrich, der spätere Heinrich V., zum König gekrönt wurde. Und hier entsteht nun eine auf exakte Weise unlösbare Schwierigkeit; denn beiden Söhnen ist zu gleicher Zeit niemals das Prädikat König (rex), das die Handschrift ihnen giebt, zugekommen. Konrad besass es höchstens bis 1098, Heinrich erhielt es erst 1099. Es ist weiterhin zu bemerken, dass eine Darstellung des Kaisers gemeinsam mit seinen beiden Söhnen, wie sie hier vorliegt, kaum möglich ist, nachdem das kindliche Verhältnis sich in offene Feindschaft gewandelt hatte, — also nicht nach 1093 (Heinrich fiel erst im Dezember 1104 vom Vater ab). Es kann demnach für rex, wenigstens im Bilde Heinrichs V., nur ein freier Sprachgebrauch angenommen werden, über dessen Geltung und anderweitige Nachweisbarkeit mir allerdings keine Angaben zur Verfügung stehen, etwa im Sinne von Kaisersohn.

Für eine so frühe Datierung spricht, von dem künstlerischen Charakter vor der Hand ganz abgesehen, auch der Umstand, dass dieses Bild als das eigentliche Dedikationsbild aufzufassen ist. Oben steht der Kaiser mit seinen beiden Söhnen, ganz analog, wie wir einen Herrscher sonst mit seiner Gemahlin dort sehen, unten drei Äbte des Klosters St. Emmeram, — also doch offenbar als Vertreter der Brüderschaft, die dem Kaiser das Werk darbringt. Unter diesen ist Romwald, der erste selbständige Abt des Klosters seit seiner Selbständigkeit, wohl die bedeutendste Persönlichkeit in der Geschichte des Klosters; seine Darstellung ist hier somit ohne weiteres gerechtfertigt. Anders die beiden anderen Äbte, deren Darstellung sich vielmehr in natürlicher Weise nur so erklärt, dass der jüngste von ihnen Rotpert (1070—1095) derjenige ist, unter dem die Handschrift geschrieben wurde, dem anderen aber die Ehre der bildlichen Darstellung zu Teil wurde, weil er der direkte Vorgänger des ersteren war. Diese Annahme, die eine Datierung der Handschrift ergiebt, die sich mit der, die wir aus der oberen Darstellung desselben Bildes, den Herrscherbildnissen, entnahmen, deckt, ist jedenfalls wahrscheinlicher, als die Thausings, der die Handschrift lieber unter dem nicht im Bilde dargestellten, Rotpert folgenden Abt Reinhart (1095—1110) entstanden sein lassen will,

*) Wie bei Marcus ohne eine besondere Seite zu beginnen und ohne besondere Hervorhebung des Anfanges.

**) Der Anfang des Evangeliums (Bl. 76: *quoniam quidem* bis *eruditus est veritatem*: (Luc. I, 1—4) in der Überschrift als prologus bezeichnet. Darauf folgt durch ein grösseres, ornamentiertes Initial hervorgehoben und jetzt erst mit der Überschrift: *inicium sci. evangelii* etc. bezeichnet *fuit in diebus Herodis* . . . (Luc. I, 5). Dieses Verfahren ist öfters zu belegen, doch weiss ich eine örtliche oder zeitliche Bestimmung hierfür nicht anzugeben. Es ist bereits in karolingischer Zeit nachzuweisen

indem er sich nicht daran stösst, dass eine Darstellung des Kaisers mit seinen beiden Söhnen nach dem treulosen Abfall des einen und dessen Bezeichnung als rex nach seiner offiziellen, öffentlichen Absetzung unthunlich ist, und so zu der späteren, engen Datierung 1099 (Krönung Heinrichs V.) bis 1101 (Tod Konrads) kommt. Von allen anderen Gründen, die dagegen sprechen, abgesehen, ist noch das zu beachten, dass es gegen alle Gepflogenheit spricht, dass derjenige, der eine Handschrift schrieb, bestellte oder widmete, nicht sich selbst, sondern statt seiner seine beiden Amtsvorläufer zur Darstellung brachte, und dass weiter sowohl die uns durch tituli überlieferten, wie auch die einzige uns erhaltene Bilderreihe von Kirchenfürsten im Gundeccharianum in Eichstätt*) stets mit derjenigen Persönlichkeit endigen, die diesselbe fertigen liess. Kein Zweifel kann deshalb auch darüber sein, dass die im ersten Bilde, Bl. 1, in grösserer, alleiniger Darstellung, in thronender Stellung mit Szepter und Reichsapfel gegebene Persönlichkeit Kaiser Heinrich IV. ist. Dies kann nicht zweifelhaft sein, obgleich der Typus der Dargestellten mit dem inschriftlich gesicherten Bildnis des Kaisers auf dem anderen Bilde weniger übereinstimmt, als mit dem des Königs Heinrich. Denn wir wissen, wie wenig eine porträthafte Bildung in derartigen Fällen der mittelalterlichen Kunst am Herzen lag, dass selbst die Typen Christi und der Heiligen in einer Handschrift häufig wechseln und werden weiter sehen, dass die Typen aller vier Herrscherbildnisse in der südostdeutschen Malerei der Zeit gang und gebe sind, also nur wenig individuelle Bedeutung haben, dass die Haltung des Kaisers auf dem ersten Bilde genau den Sigeln Heinrichs IV. entspricht, und können schliesslich nicht verkennen, dass, wenn Heinrich V. der Dargestellte sein sollte, für sein friedliches Beisammensein mit dem Vater und dem Bruder zugleich auf dem zweiten Bilde eine befriedigende Erklärung nicht gegeben werden kann.**) So kann nur ein Bild Heinrichs IV. hier beabsichtigt sein, und zwar ist es das allein wahrscheinliche, dass dieses Bild, die alleinige, ganzseitige, feierliche Darstellung des Kaisers, den übrigen bildlichen Darstellungen deshalb vorausgeschickt wurde, weil er derjenige ist, für den die Handschrift als Huldigungsgeschenk bestimmt war.***) Aus diesem Grunde ist anzunehmen, sowohl wegen des Fehlens einer Beischrift, als auch deshalb, weil der Codex, wie es jetzt der Fall ist, ursprünglich kaum unmittelbar mit diesem Bilde ohne jedes Vorblatt begonnen haben kann, dass ein oder mehrere Blätter, deren Wegnahme auch den sehr schlechten Erhaltungszustand des Bildes erklärt, zu ergänzen sind, auf denen ein diesem Bilde entsprechendes Widmungsgedicht erwartet werden darf. Fassen wir den Thatbestand zusammen, so können wir die Entstehungsgeschichte der Handschrift in der Weise fixieren, dass dieselbe unter Abt Rotpert von St. Emmeram, aller Wahrscheinlichkeit nach doch im Kloster selbst, für Kaiser Heinrich IV. (und seine Söhne) zwischen den Jahren 1084 und 1093 entstanden ist. Betrachten wir nun die Geschichte der Zeit, so sehen wir, dass gerade in diesen Jahren ein Ruhestand in dem seit 1077 in Deutschland tobenden, alles vernichtenden Bürgerkriege eintrat, indem der Kaiser im Verein mit der ihm treuen Geistlichkeit das dieser zu Gebote stehende ethische Machtmittel des Gottesfriedens aufgriff, um so, seit seiner Rückkehr nach Deutschland im Jahre 1087, seinem unglücklichen Volke Tage der Ruhe und des Friedens, und sich selbst das Glück friedfertigen, segensreichen Wirkens zum ersten Male zu geben, — die ersten Jahre des edelen, grossartigen, für die soziale Entwicklung Deutschlands bedeutsamsten Friedenswerkes, dessen Abschluss schliesslich im Jahre 1103 im Mainzer Reichsfrieden erreicht wurde. Als künstlerischen Niederschlag dieser ersten friedlich-fleissigen Zeit einer Erholung und Sammlung dürfen wir das Evangeliar Heinrichs IV. betrachten, seine Entstehung somit etwa in die Jahre um 1090 setzen.

Dies ist es, was wir für die Entstehungsgeschichte der Handschrift erfahren können. Über die weiteren Schicksale des Codex giebt dieser keine Auskunft, und es ist vor allem unsicher, auf welche Weise er in den Besitz des Krakauer Domes kam. Die schon von anderer Seite ausgesprochene Vermutung, dass die Handschrift bereits durch die Schwester Heinrichs IV., Judith, die die Gemahlin des Polenherzogs Wladislaw Hermann (1088—1092) war, nach Polen kam, ist möglich.

Der stilkritischen und technischen Untersuchung der Gemälde des Codex schicken wir eine kurze Beschreibung derselben voraus.

Der Bildschmuck wird eröffnet, wie wir sahen, mit dem Bilde Heinrichs IV.*) (Bl. 1. 23,9 : 21 cm). Innerhalb eines einfachen Rahmens, der aus einem palmettenartig stilisierten Blattfries in abwechselnd roter und hellblauer Grundfarbe zwischen zwei miniumumzogenen Bändern, deren inneres

** Der letzte Einwand würde freilich gerade bei unserer frühen Datierung der Handschrift hinfällig; aber in diesen Zeiten war Heinrich V. noch ein Kind, sodass seine Darstellung in dieser feierlichen, thronenden Haltung bei Lebzeiten des Vaters unwahrscheinlich ist.

*** Künstlerische Darstellungen Heinrichs IV. sind nur selten anzutreffen. Janitschek, Geschichte etc. p. 89 vermutet eine solche in der Handschrift des Berliner Kupferstichkabinets Nr. 111. (Vöge, Handschrift XVII) Aber dieses Bild ist in nichts für Heinrich IV. gesichert und arg zerstört. Die Darstellungen des Kaisers in Ekkehards von Aurach Kaiserchronik stammen alle aus jüngerer Zeit und konnen nicht als authentisch

Cambridge C. C. C. 373 (Abb. Essenwein, Kulturhistorischer Bilderatlas Taf. XXXIV, 3. Stacke, Deutsche Geschichte, 1880. I, p. 379. Vergl. auch Archiv VII, 1841, p. 483 und die Berliner Handschrift aus Havelberg, Abb. Serapeum I, 1840.) offenbar den gleichen Typus unserer Handschrift aufweist. Das Bildnis Heinrichs IV. in der grossen Reihe individualitätsloser, gleichmässiger Darstellungen von Kaisern und Kaiserinnen im Codex aureus von Prüm (Trier, Stadtbibl. Cod. 1709. (86). Abb. Ramboux, Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters Taf. 4 ff.) ist zur Vergleichung völlig unbrauchbar.

*) Abb. Mitt. d. C.-K. a. a. O. Das Bild ist so schlecht erhalten, dass wir auf eine eigene Reproduktion verzichteten.

golden, und äusseres grün(!) ist, gebildet wird, sitzt der Kaiser in strenger Vorderansicht zwischen zwei schmalen zurückgezogenen weiss-blauen Vorhängen vor einem gestreiften Hintergrund. Der Kaiser sitzt auf einem goldenen Faldistorium (Klappstuhl), dessen Füsse in mächtige Vogelklauen auslaufen; vor demselben liegt eine goldene, nach vorne zinnenartig ausgezackte Fussplatte. Der Typus des Kaisers ist der eines jungen Mannes, mit kurzgeschnittenem braunem Haar und langem, dünnem, spitz auslaufendem Schnurrbart in gleicher Farbe, der, die Oberlippe freilassend, erst an den Mundwinkeln ansetzt und schräg heruntergezogen ist, — ein Typus, der offenbar einer zeitgemässen Sitte entspricht, aber nicht allzu viel individuelle Bedeutung haben kann, da wir ihn in vielen Kunstdenkmälern des südostdeutschen Malerei (bayrische Provinzialschule. Gruppe des Wysheradensis) verfolgen können und ihn für diese als charakteristisch ansehen dürfen. Ein ganz schwacher Haarflaum ist durch eine braune Punktreihe entlang der Kontur von Kinn und Wangen angedeutet. Die Kleidung des Kaisers besteht aus einem kurzen, bis über die Knie reichenden Leibrock mit engen, langen Armeln weiss-blauer Farbe mit goldenem Randbesatz und blassgrünen engen Strumpfhosen. Auf dem Leibrock liegt, auf der rechten Schulter geheftet, das über Rücken und Brust herabfallende, kurze, wiederum goldgesäumte Manteltuch in heller, karmoisinrosa (Purpur) Farbe. Die Füsse stecken in niedrigen, bis über die Knöchel gehenden, braunen Stiefeln mit ziegelrotem Besatz. Als Abzeichen der Herrscherwürde trägt der Kaiser eine einfache goldene Krone, die mit drei Kugeln und zwei scharnierartigen Seitenstücken, die über die Ohren hinabgehen, besetzt ist. In der Linken hält er den goldenen Reichsapfel mit aufgepflanztem Kreuz, in der Rechten das goldene Szepter. Dieses hat die Form eines ganz kurzen Stabes, der mit einem von der Seite gesehenen Vogel (Taube oder Adler) mit anliegenden Flügeln bekrönt ist. Die Einfachheit dieser Hoftracht gegenüber den mit Gold und Stickerei belegten Gewändern der Zeit der Ottonen und Heinrichs II. springt in die Augen. Auffällig ist vor allem die eigentümliche Haltung des Kaisers, der die Arme steif nach den Seiten gebogen in Orantenart erhoben hält. Ganz die gleiche Haltung, die die Herrscherinsignien nicht als selbstverständliche Attribute sondern in ostentativer Weise zur Schau bringt, ist zunächst für die Sigel der Zeit charakteristisch, muss aber bald allgemein giltig geworden sein, da sie sich in ganz gleicher Weise z. B. in einem Bilde des Königs David in einem Psalterium aus Werden der Berliner Königl. Bibliothek*) wieder findet.

Dem Kaiserbilde folgen drei in einander entsprechender Weise angelegte Bildseiten**). Der Goldgrund derselben wird durch einen Ornamentrahmen umschlossen, der zwischen einem miniumumzogenen, innen silbernen, aussen goldenen Band in abwechselnd grauem und rosafarbigem Grundton Blattwerk (Bl. 1 b, 2 b) oder Fächerpalmetten (Bl. 2) zeigt. Der Goldgrund der Bildfläche ist dann durch einen schmalen horizontalen Streif graugrüner Farbe, weiss gebrochen (ohne Miniumfassung) in zwei Hälften geteilt, die durch vier Säulen mit aufgesetzten Halbkreisbögen in je drei Arkaden geteilt werden, um Einzelfiguren der von uns bereits aufgezählten Heiligen, Herrscher, und Äbte aufnehmen. Die Schäfte der Säulen sind stets violett-purpurfarbig, aber stark mit weiss versetzt, die Basen und Kapitelle in dem Graugrün der Trennungsstreifen, oder umgekehrt, gegeben. Über und unter den Kapitellen und Basen ruht eine miniumumzogene silberne Platte. Die Bögen zeigen stets das gleiche Violettpurpur und enthalten auf diesem den Namen des Dargestellten in weisser Unziale. Der Goldgrund ist in den Bogenzwickeln weiss gesprenkelt und trägt eine symetrisch stilisierte, in den Raum komponierte Miniumranke oder ein Palmettenblatt. Die Darstellung der Gestalten selbst bietet wenig auffallendes. Sie stehen meist in Vorderansicht, nur die Seitenfiguren ein wenig nach innen zur mittleren Gestalt gewandt. Bei den Typen der Heiligen ist es auffallend, dass Petrus bartlos ist. Die Nimben sind silbern, die Gewandung ist die übliche antikische oder geistliche, — nur die des bärtigen Täufers durch den Strick um den Leib von charakteristischer Bedeutung. Als Attribut tragen die drei Erzengel, wie die übrigen Heiligen meist ein geschlossenes oder offenes silbernes Buch, Petrus ausserdem die Schlüssel, der Täufer ein kleines, silbernes kreuznimbiertes Lamm, Gregor und Nicolaus das Pedum, die Diakone einen Palmwedel.

Im dritten dieser Bilder (Bl. 2 b) sehen wir oben den Kaiser inmitten seiner beiden Söhne, unten die drei genannten Äbte. Die Herrschergestalten sind durch silberne Insignien (Krone auf dem Haupt, — in der Rechten der Reichsapfel mit einem aufgesetzten, nach rechts blickenden Adler, — in der Linken der kurze Szepterstab, der in eine Kugel mit aufgepflanztem Kreuz ausläuft), die bei allen drei Persönlichkeiten gleich sind, als solche kenntlich; nur die Krone des Kaisers ist etwas reicher, als bei den königlichen Söhnen geziert, indem sie ein einfaches Punktmuster in Miniumaufzeichnung zeigt. Auch ist bei ihm der Mantel, wohl als Zeichen höherer Würde in purpurner Farbe gehalten, während er bei den Söhnen ziegelrot ist. Sonst sind sie in nichts voneinander unterschieden, nur dass die Tuniken der Söhne kürzer sind, als die des Kaisers. Die Trachten entsprechen im übrigen dem Kaiserbilde der ersten Seite. Im Typus steht, wie wir schon sahen, die Heinricus rex bezeichnete Gestalt, dem im Bilde auf Bl. 1 dargestellten Herrscher am nächsten; doch ist auch zwischen diesen ein Unterschied bemerkbar, indem vor allem der Flaum des Vollbarts hier stärker zur Darstellung gebracht ist, als dort. Die Typen der beiden anderen, des Kaisers Heinrich und des Königs Konrad sind durch das gleiche volle, im Nacken geschnittene braune Haupthaar, dieser durch Bartlosigkeit, jener durch einen kurzen ungepflegten Vollbart mit dem in der bayrischen Malerei der Zeit üb-

*) Cod. theol. lat. fol. 358

**) Abb. a. a. O.

lichen, starken, zugespitzten, über den Mundwinkeln ansetzenden, herabgezogenen Schnurrbart charakterisiert. Die Äbte des Klosters, die in der unteren Bildhälfte stehen, sind alle bartlos. Romwald mit kurzgeschnittenem Greisenhaar, die übrigen mit braunem Haar. Romwald und Rotpert zeigen eine Tonsur, während Eberhard ein etwas individuelles Gepräge gewinnt, indem sein Schädel über der Stirne kahl ist. Ihre Gewandung ist denkbar einfach; sie besteht aus Alba und einem sehr langen, vor der Brust gehefteten Mantel. Als Attribute halten sie in der Linken das Pedum, in der Rechten ein geschlossenes Buch.

Auf der nächsten Seite (Bl. 3) folgt die feierliche Darstellung des Heiligen Emmeram, bezeichnet *scs. Emmeramus martyr et pontifex.* (Abb. 92, Taf. XXXIII) Innerhalb eines Rahmens, der auf schwarzem Grunde abwechselnd rotes und graugrünes Blattwerk zeigt, das nach innen von einem miniumumzogenen Silberband, nach aussen von einem in gleicher Weise konturierten Goldstreif eingefasst wird, sitzt vor goldenem Hintergrund zwischen zwei zurückgeschlagenen, am Rahmen hängenden Vorhängen kräftiger zinnoberroter Farbe der Heilige auf einer Bank üblicher Form, auf der ein rotes, weiss kariertes Kissen liegt, die Füsse auf eine einfache viereckige Platte gestellt. Der Heilige ist in strenger Vorderansicht gegeben und hält in beiden Händen ein offenes Buch mitten vor der Brust. Er trägt den Nimbus, und ein denkbar einfaches geistliches Gewand. Die Alba ist grauweiss, die goldbesetzte Dalmatica rot, die Casula mit goldener Halsborde grün, die Schuhe schwarz. Der charaktervolle Typus des Heiligen ist der eines würdigen, rüstigen, fast jugendlichen Greises. Der starke Kopf ist von kräftigem, im Nacken geschnittenem, grauem Haar gerahmt, die Tonsur ist deutlich angegeben, ein Schnurrbart kaum sichtbar, eine schwache Bartkrause nur an der Kinn- und Wangen-Kontur durch schwarze Strichel auf grauem Grunde angedeutet. Zu Füssen des Heiligen knien in kleinerer Figur links ein jugendlicher, bartloser Mönch, rechts eine Nonne, beide im Profil nach innen, dem Heiligen zugewandt, die Hände ohne Attribut zu ihm erhebend. Beide tragen das schmucklose, violettpurpurne, lange, weite Mönchsgewand mit kurzen, weiten Ärmeln, unter dem die engen, längeren Ärmel eines grauweissen Untergewands sichtbar werden, und schwarze, einfache Schuhe, die Nonne ausserdem ein helles Kopftuch. Offenbar sind es Repräsentanten des Klosters St. Emmeram und eines der Regensburger Frauenklöster, die dem Heiligen die Huldigung darbringen.

Hiermit ist die erste Serie der Darstellungen erschöpft. Es folgen nach den verschiedenen prologi die Canonesbögen (Bl. 9—14). Die Form der Säulen ist schlank, schmal und hoch, ihre Grundform architektonisch, aber völlig mit Blattornamenten in lebhaften, kräftigen Farben bedeckt. Häufig werden die Säulenschäfte, nach Art der Bildrahmen, von miniumgefassten Goldstreifen eingefasst. Die Bögen selbst sind stets in miniumgefasstem Golde gegeben, tragen aber kein Blattornament, sondern nur am unteren Rande ein in Minium eingezeichnetes Muster kleiner gereihter Kreise. Auch in Basen und Kapitellen herrschen die Blattformen vor, nur tritt gelegentlich in diesen statt des Blattwerks ein Tierkopf in Vorderansicht ein, und in jenen auf Bl. 9 und 9b das Backsteinwerk, dessen Beliebtheit in unserer Schule bekannt ist. Über und unter den Basen und Kapitellen liegen miniumgefasste Goldplatten. Neben und zwischen den Bögen stehen abwechselnd stilisierte Blumen mit aufrechtem Stengel, und kleine Türmchen mit Fenstern und spitzem Dache, ganz so wie wir sie aus den Architekturrahmen anderer Werke unserer, und der bayrischen Provinzialschule kennen. Die erste der Canonesseiten (Bl. 9) zeigt ein merkwürdiges Verfahren, indem auf alle farbige Behandlung verzichtet ist, und alles in blossem Golde mit Miniumeinzeichnung der Konturen und Ornamente gegeben ist, — ein Verfahren, das nicht etwa als Stadium der Unvollendung anzusehen ist, da das Gold als blosse Untermalung zu kostbar wäre, und wir dieselbe Art der Behandlung auch in der Bordürenornamentik anderer gleichzeitiger Werke gelegentlich beobachten.

Auf die Canones folgt (Bl. 15) ein Bild der Majestas Domini (23,8:18,9 cm, Taf. XXXIV, Abb. 96). Innerhalb einer spitzbogigen Mandorla, die als silbernes Band mit einer Minium-Zähnung gegeben ist, sitzt vor goldenem Hintergrund auf einer Polsterbank üblicher Form in strenger Vorderansicht der bartlose Christus, das gescheitelte, rotbraune Haar in langen Strähnen herabfallend, das Haupt mit dem Kreuznimbus geziert, die Linke seitwärts auf ein geschlossenes Buch gestützt, die Rechte segnend erhoben. Seine Gewandung ist einfach und schmucklos, das Untergewand (rot gefüttert und mit kurzen, weiten Ärmeln) blau-weiss, der Mantel rot-weiss. Die nackten Füsse ruhen auf einer Platte. Das Polsterkissen zeigt einen Stoff der Art, wie wir ihn aus den Bildhintergründen des Sakramentars Heinrichs II. kennen, und der uns ganz so in der bayrischen Provinzialschule regelmässig begegnet: auf roten Grund sind kleine, quadratische Karos in schwarzen Linien eingezeichnet, in deren Kreuzungspunkte weisse Punkte gesetzt sind. Das ganze Bild ist von einem viereckigen Rahmen gerahmt, der zwischen miniumumzogenen Goldbändern auf schwarzem Grunde Blattwerk in roter, grüner und hellblauer Farbe trägt. Die Zwickelfelder, die zwischen diesem Rahmen und der Mandorla entstehen, sind kräftig blau grundiert und enthalten die vier apokalyptischen Tiere, — der Mensch in halber, die Tiere in ganzer Figur gegeben, alle nimbiert und mit langen spitzen Flügeln ausgestattet, diese auf einem offenen Schriftband stehend, jener ohne ein solches, die Hände ehrfurchtsvoll unter einem Tuche verborgen. Das Gewand des homo und der Körper des Adlers und Löwen sind in matt olivgrüner, der des Stieres in roter Farbe gegeben. Beim Adler sind in gleicher Weise, wie wir es in der südwestdeutschen Schule (Vöge, Echternach etc.) finden, Kopf und Schwanz in hellblauer Farbe hervorgehoben. Die Flügel aller vier Figuren sind in einer und derselben Weise behandelt: an einen roten Randstreif, der die ganze Länge

der Flügel umfasst, schliesst sich ein olivgrünes Mittelstück, an das die langen hellblauen Endfedern ansetzen.

Dem Bilde des in seiner Herrlichkeit thronenden Erlösers folgt auf der Rückseite des Blattes (Bl. 15 b) das des Gekreuzigten. (Taf. XXXIV, Abb. 97). Vor goldenem Hintergrund hängt Christus an dem silbernen Kreuze. Die Arme sind fast wagerecht ausgestreckt, die Daumen eingezogen, die Füsse stehen in gleichmässiger Richtung auf dem grünen, rot umränderten Suppedaneum. Der Körper ist unbewegt in strenger Vorderansicht gesehen, nur der Kopf etwas nach links gewandt. Der Gekreuzigte trägt um die Hüften einen Schurz in blauer Farbe und mit rotem Futter; sein Haupt ziert der Kreuznimbus. Die Wundmale sind nur an den Händen und an der Brust angedeutet, nicht an den Füssen. Unter dem Kreuze steht links Maria, beide Hände offen, das Innere zeigend, vor der Brust, rechts Johannes, in der Linken ein geschlossenes Buch haltend, die Rechte mit vorgestrecktem Zeigefinger vor der Brust. Über dem Kreuze werden links und rechts die Brustbilder von Sol und Luna sichtbar, diese in einem grünen, jener in einem roten Gewand,*) beide die Hände unter einem Tuch verborgen, im Trauergestus zur Wange erhoben. Das ganze Bild ist gerahmt von einem Rahmen, der zwischen nach innen weiss umzogenen roten(!) Bandstreifen eine Blattwerkfüllung in abwechselnd blauer und weisser, und blass olivgrüner und sandgelber Farbe zeigt.

Auf der nächsten Seite (Bl. 16. Taf. XXXIV, Abb. 94) sehen wir innerhalb eines Rahmens, der zwischen einem sandgelben (innen) und goldenen (aussen) Randstreif Fächerpalmetten zwischen einem Zickzackband als Füllung trägt, den goldenen Bildgrund wiederum durch einen grünen Streif in zwei Hälften geteilt. Unten stehen unter Arkaden, wie wir es bereits Bl. 1 b—Bl. 2 b kennen gelernt haben, die Gestalten der drei Regensburger Heiligen Dionysius, Emmeram und Wolfgang, — alle in Bischofstracht mit Silbernimbus und Tonsur, das Pedum in der Rechten, ein geschlossenes Buch in der Linken. Oben erscheint in der Mitte in dem Silbergrund einer spitzovalen Mandorla der stehende Christus, offenbar in jenseitiger Erscheinung gedacht. Er trägt rotbraunes, lang herabfallendes, gescheiteltes Haar und einen kurzen zweigeteilten Vollbart gleicher Farbe. Sein Haupt ist mit dem blauen Kreuznimbus geziert; die Arme mit den offenen Händen hält er gleichmässig nach den Seiten in einem Typus, der in Weltgerichtsbildern oft vorkommt, um die Wundmale der Hände deutlich vor Augen zu führen. Diese sind hier jedoch nicht angegeben. Zu beiden Seiten der Mandorla erscheinen zwei Engel, in schmuckloser Gewandung, beide im Halbprofil nach innen gewandt, die Beine im Knie gebogen, den einen Flügel herabgesenkt, den anderen in horizontale Lage erhoben. Eigenartig ist die Haltung ihrer Arme: der Unterarm ist beidemal fast wagerecht gestreckt, die Hände mit abgespreiztem Daumen zeigen das Innere, — eine Haltung, die für die Darstellung der Tetramorfe charakteristisch ist. Dieser ganze obere Teil des Bildes scheint aus einem Himmelfahrtsbilde entnommen, worauf auch die Umschrift in der Mandorla hindeutet:

Christus iter pandit sanctis, dum caelica scandit.

Aber es ist falsch die Darstellung, wie dies Thausing thut, als Himmelfahrtsbild zu bezeichnen. Es handelt sich nur um die Erscheinung des himmlischen Christus über den Heiligen Bischöfen der Stadt, genau so, wie auf Bl. 2 Maria über den Heiligen Diakonen dargestellt wurde.

Hiermit ist der einleitende Illustrationszyklus erschöpft. Es folgen die Bilder der Evangelisten, die jedesmal vor dem Beginn ihrer Evangelien stehen. (S. Abb. 98, 100, 101 auf Taf. XXXV und Abb. 93 auf Taf. XXXIII.) Die Evangelisten sitzen stets vor einem gestreiften Hintergrund auf einer gepolsterten Bank, neben einem Pult, auf dem das Evangelium, bei Mathäus als Rolle, bei den übrigen als Codex, liegt, meist mit der Niederschrift desselben beschäftigt, nur Lucas im Typus des Meditierens. Über ihnen erscheint in einer Ecke des Rahmens, aus einem Wolkengebilde heraus, das Symbol, stets in halber Figur, nimbiert, beflügelt und unmittelbar zum Evangelisten gewandt, diesem die Inspiration erteilend. Der Mensch und der Stier tragen ein offenes Schriftband; die anderen sind ohne Attribut. Zu Füssen des Evangelisten sind die Personifikationen der Paradiesesflüsse gegeben, — bartlose Knabengestalten mit einer Urne, aus der das Wasser fliesst. Nur der Johannes beigegebene Flussgott ist bekrönt, die übrigen sind ohne besonderes Merkmal geblieben.

Mathäus (Bl. 16 b; 23,7 : 18,9 cm. Taf. XXXV, Abb. 98.) ist ein Jüngling, bartlos, mit lang herabfallendem, lockigem, ungescheiteltem, rotbraunem Haar; Marcus (Bl. 50b. Das. Abb. 100.) und Lucas (Bl. 75b. Das. Abb. 101.) sind Männer in mittlerem Lebensalter, beide mit starkem, im Nacken geschnittenem, rotbraunem Haar, dieser mit halblangem, ausgezogenem Vollbart, jener mit einer kurzen, welligen Bartkrause der gleichen Farbe. Nur Johannes (Bl. 113. Taf. XXXIII, Abb. 93.) ist als Greis gegeben, eine würdige Gestalt mit vollem, in die Stirn gekämmten grauweissen Haar und eben solchem starken, zugespitzten Vollbart. Wie die Typen sind die Bewegungsmotive variiert. Mathäus ist fast ins Profil nach links gestellt, Johannes in entsprechender Haltung nach rechts. Diesem ähnlich ist die Stellung des Lucas, nur dass dieser den Kopf nach rückwärts, von der Niederschrift weg zum Symbole hin gedreht hat. Marcus allein ist in einer recht glücklich bewegten Vorderansicht gegeben. Alle Evangelisten sind nimbiert und tragen die übliche antikische Tracht: ein Untergewand mit kurzen, weiten Ärmeln, darüber das umgeschlagene Manteltuch; die Füsse sind nackt. In dem Polsterkissen des Sitzes tritt uns im

*) Über diese Farbensymbolik (rot = Licht, blau oder grün = Finsternis) in der byzantinischen Kunst s. Tikkanen, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel etc. (Acta Societatis Scientiarum Fennicae, Tom. XVII.) 1 15 17.

Lucasbilde wiederum jenes Stoffmuster entgegen, auf dessen charakteristische Bedeutung wir schon hinwiesen. Auf einen hellvioletten Grund sind in rotbrauner Linie kleine quadratische Felder eingezeichnet, in deren Mitte je ein Miniumpunkt gesetzt wird, während die Kreuzungspunkte der Linien durch den Auftrag eines kleinen liegenden Kreuzes in weisser Farbe hervorgehoben sind.

Eine letzte Darstellung ist nur noch zu erwähnen, die ihrem Inhalte nach zu dem einleitenden Illustrationszyklus gehört und am ehesten als Gegenstück zu der Darstellung der drei Äbte von St. Emmeram (Bl. 2b) angesehen werden kann. Sie findet sich jedoch inmitten des Codex, unmittelbar nach dem Kapitelverzeichnis zu Marcus, auf dem unteren Teile von Bl. 50 (17,9 : 20 cm. Taf. XXXIV, Abb. 95.), zur Ausfüllung des dort vom Text frei gebliebenen Schriftraumes, und zeigt die Bilder der drei Regensburger Bischöfe, Emmeram zwischen Gaubald und Tuto. Es ist gewiss ein wichtiger Hinweis für die Entstehung der Handschrift im Kloster St. Emmeram, nicht in einer der übrigen geistlichen Anstalten in Regensburg, wie etwa der Domschule, dass diese Darstellung der Regensburger Bischöfe an einer so untergeordneten, vielleicht nur zufällig vom Texte freigebliebenen Stelle im Codex steht, während die Äbte des Klosters bald am Anfang, zu Füssen des Kaisers und seiner Söhne zu stehen kamen. Auch das ist gewiss nicht Zufall, dass nicht der zeitweilig regierende Bischof zur Darstellung kam, sondern zwei Bischöfe aus früherer Zeit, vor der Trennung des Klosters vom Domstift, die also zugleich Äbte des Klosters waren. Dass ausser Emmeram gerade Gaubald und Tuto zur Darstellung gewählt wurden, ist leicht zu verstehen: Gaubald ist der erste historisch überlieferte Bischof von Regensburg (739—761) nach Emmeram, Tuto (893—930) das bedeutendste Oberhaupt des Bistums vor Wolfgang, — derjenige, der in den Stand der Seeligen erhoben wurde und unter dem der Legende nach die Reliquien des Heiligen Dionys nach Regensburg gekommen sein sollen.*)

Die Darstellung dieser Gestalten entspricht genau den Arkaden mit Heiligen, Äbten u. a. zu Beginn des Codex, nur dass das ganze Bild nicht, wie sonst stets im Codex, mit dem breiten Ornamentrahmen versehen ist, sondern durch ein schmales minium-umzogenes Goldband, ohne allen ornamentalen Zierrat. Alle drei Gestalten sind in gleicher Weise in Bischofstracht mit Tonsur und Nimbus gegeben, — als Attribute tragen sie das Pedum und ein geschlossenes Buch. Der Typus des Heiligen Emmeram ist genau der gleiche wie auf Bl. 3; Gaubald und Tuto tragen im Nacken geschnittenes, ungescheitelt in die Stirn gekämmtes, rotbraunes Haar. Tuto ist bartlos, Gaubald ist durch eine schwache Bartkrause mit herabgezogenem kurzen Schnurrbart, der erst in den Mundwinkeln ansetzt, charakterisiert. Die Inschriften sind in gleicher Weise wie in den vorhergehenden Blättern mit den verwandten Darstellungen gegeben.

Im übrigen ist der Text schmucklos. Zierseiten fehlen durchaus, und nur die Anfänge der Evangelien sind in reicherer Weise hervorgehoben. Wir finden hier stets ein grösseres Initial in Gold und Silber auf blauem und grünem Grunde und die ersten Zeilen des Textes durch goldene, silberne und Minium-Zierschrift ausgezeichnet.*) Das Rankenwerk der Initialen ist geschmackvoll und fein ausgeführt, lässt aber eine charakteristische Bestimmung bei dem gegenwärtigen Stand der Forschung nicht zu. Der Text ist in laufender Linie in schwarz-brauner Tinte geschrieben, nur die Überschriften der prologi etc. in Miniumschrift. Paläographisch fällt die grössere Zierlichkeit der Schrift gegenüber den übrigen Bilderhandschriften unserer Schule auf. Vielleicht ist hierfür westdeutscher Einfluss anzunehmen.

Reicher ausgestattet ist nur noch der Comes (Bl. 140 bis 148), der in zwei Kolumnen geschrieben ist, die an den Seiten und in der Mitte durch drei freistehende, nicht durch Bögen verbundene Säulen gerahmt sind. Ihre künstlerische Form und farbige Behandlung entspricht durchaus der der Kanonesseiten.

Als Illustrationstypus bietet die Handschrift, soweit es sich um die eigentliche Textillustration handelt, nichts eigentümliches. Die Evangelistenbilder bilden den üblichen Bildschmuck der Evangelienhandschriften seit den ältesten Zeiten, und auch die vorausgehenden Bilder der Majestas und des Gekreuzigten sind an dieser Stelle häufig zu belegen. Eigenartig ist dagegen die vorausgehende Serie zeremonieller Darstellungen der benannten Heiligen sowie geistlichen und weltlichen Persönlichkeiten. Die künstlerische Absicht, die hier vorlag, ist eine detaillierte, cyklische Entfaltung dessen, was in konzentrierter Form sonst in einem Dedikationsbild gebracht wird. Die ganze Art, eine Reihe von Bildseiten in einer und derselben, sich gleichmässig wiederholenden Form der Bildanlage zu geben, ist neu und lässt sich in früheren Zeiten nur ausnahmsweise belegen. Häufig begegnet uns aber dieser Geschmack seit dem XII. Jahrhundert, und als ein Analogon der gleichen Epoche und Gegend verweise ich auf die ersten Bildseiten im Wysheradensis der Prager Universitätsbibliothek und des Pultoviensis im Czartoryski-Museum zu Krakau, — den beiden Prachtwerken jener böhmischen Schule des ausgehenden XI. Jahrhunderts, auf deren Kindesverhältnis zu der von uns berührten bayrischen Provinzialschule wir hingewiesen haben.*) Wie in unserer Handschrift Gestalten in schematischer Darstellung unter Säulenarkaden in ganzer Figur stehend gebracht werden, finden wir dort mehrere Seiten mit den Bildern der Vorfahren Christi in gleichmässiger Anordnung in Medaillons.

*) Über Tutos Bedeutung für die Regensburger Schule s. o. p. 16 [illegible] VIII.

*) Eine Probe: Taf. XXXV, Abb. 99.

**) S. o. p. 130, Anm. Als älteres Analogon vergl. auch Bibl. Nat. Ms. lat. 11 961.

Die Darstellung der heiligen Patrone, wie auch der weltlichen Empfänger eines Kunstwerkes in ganzer Figur stehend, in architektonischer Umrahmung ist neben der feierlich thronenden Stellung, die ja auch in unserer Handschrift zweimal, im ersten Bilde des Kaisers und des Heiligen Emmeram, vorkommt, eine übliche. Gerade das feierlich-steife Nebeneinander mehrerer solcher Gestalten findet eine nahe, formale Parallele im Dedikationsbild der Bilderhandschrift des Ellenhardt von Freising in Bamberg (R).*) Inhaltlich aber tritt uns in der Bilderreihe unseres Evangelienbuches eine künstlerische Gepflogenheit entgegen, auf deren Bedeutung zuerst Julius von Schlosser aus mittelalterlichen Tituli hingewiesen hat. Es sind die Darstellungen der Bischöfe und Äbte, mit deren Bildnissen man die Wände der Bischofssitze und Klöster gerne schmückte, die wohl aus dieser Quelle stammend uns hier in der Miniaturmalerei entgegentreten. Den von Schlosser aus älterer Zeit stammenden in Bayern nachgewiesenen Abt- und Bischofsreihen in Salzburg und Michelbeuern ist für das beginnende XII. Jahrhundert aus dem benachbarten Augsburg eine ähnliche Reihe in St. Ulrich und Afra zuzufügen.**) Vor allem aber ist hier ausser diesen nur in Bildinschriften überlieferten Denkmälern der Wandmalerei auf ein bedeutendes, wohl erhaltenes Zeugnis der Buchmalerei hinzuweisen, — auf die Bildnisreihe der Eichstätter Bischöfe, die Bischof Gundachar von Eichstätt 1070/1071 anfertigen liess und die mit ihren späteren Zufügungen in einem Codex der Kapitelbibliothek zu Eichstätt ruht. (Q)***) Wie in unserer Handschrift sehen wir da die Bischöfe (in vollständiger, historischer Reihe) in ganzer Figur unter Architekturen stehen, deren Form allerdings nicht die klassische einfache ist, die wir in unserem Codex finden, sondern die in ihrer spielerischen Art durchaus den Architekturrahmen entspricht, die für die bayrische Provinzialschule charakteristisch sind und die wir ähnlich in den Münchener und Salzburger Perikopenbüchern unserer Schule fanden. Jedenfalls dürfen wir in dieser hier und in unserem Codex vorliegenden Form (nicht nur in der der Medaillonbrustbilder, an die J. v. Schlosser denkt) die litterarisch überlieferten Bildnisreihen rekonstruieren.

Einer ikonographischen Betrachtung bieten weiter besonders die Evangelistenbilder Interessantes. Denn die Darstellung der Einzelfiguren der Evangelisten mit den Paradiesesflüssen ist selten, während in der Vereinigung aller Vier zu einem Bilde häufig genug diese zu belegen sind. Es ist deshalb für den ikonographischen Charakter unserer Schule bezeichnend, dass uns bereits im Utaevangeliar dieselbe Zusammenstellung von Evangelistenbild und Paradiesesfluss begegnet ist. Die nächste, mir bekannte ikonographische Parallele zu unserer Handschrift bieten die Evangelistenbilder einer der Pfarrkirche zu Melnik in Böhmen gehörigen Handschrift, die jetzt im böhmischen Landesmuseum zu Prag ausgestellt ist. Besonders eine Profilgestalt wie die des Mathäus muss auf dieselbe ikonographische Tradition zurückgehen, die uns in jener Handschrift entgegentritt, während Gestalten wie die des Marcus und Johannes in Typus und Haltung den zahlreichen Evangelistenbildern unserer bayrischen Provinzialschule in allen charakteristischen Merkmalen durchaus entsprechen.*)

Gehen wir nun zu der Betrachtung des Kunstcharakters über, so ist über das Allgemeine der bildlichen Anlage wenig zu bemerken. Alle Bilder, mit Ausnahme des einen auf Bl. 50, sind von einem breiten Ornamentband gerahmt, dessen Form nichts Charakteristisches bietet. Interessanter sind jedoch die Bildhintergründe. Wir finden hier, ausser dem üblichen Goldgrund,**) in den grossfigurigen Einzelbildern (thronender Kaiser und Evangelisten) jene Streifenhintergründe, die uns in unserer Schule, wie in der bayrischen Malerei überhaupt, bisher nicht begegnet, der karolingischen und westdeutschen Kunst durchaus geläufig sind. Die Mitte des Bildes nimmt stets ein breiter Goldstreif ein, an welchen im Bilde des thronenden Kaisers nach oben und unten je ein blauer, im Bilde des Mathäus und Marcus ein dunkler Purpurstreif ansetzt, während bei Lucas und Johannes der obere Streif hellblauviolett, der untere rotbraun (chinesisch zinnober) gehalten ist. Im Kaiserbild ist der obere Streif in zwei Lagen geteilt, indem dessen obere Hälfte in Grün statt Blau gegeben ist. Die rudimentäre Bedeutung dieser Streifenhintergründe als landschaftliche Andeutung ist kaum noch zu spüren. Von dem Goldstreif des Mittelgrundes ganz abgesehen, schliesst schon die dunkle purpurne Farbe der äusseren Streifen in den Bildern des Mathäus und Marcus eine solche Vorstellung aus. Auch ist eine Belebung der Hintergrundstreifen durch eine farbige Brechung nur ausnahmsweise in dem obersten blassvioletten Streifen (Himmel) der beiden letzten Evangelistenbilder versucht, indem diese durch den Auftrag von Gelb und Weiss zu einem zarten Orangerosa abgetönt werden. Sonst sind die Farbenstreifen durchgehend hart und unbewegt gegeneinander gestellt; sie werden durch feine Minimumlinien voneinander getrennt, und gelegentlich (Mathäus) geht die ornamentale, unnaturalistische Auffassung sogar soweit, dass neben diese Grenzlinien noch ein feiner, einfacher Ornamentstreif gesetzt wird. Dem gegenüber ist zu beachten, dass es der Künsler nur ausnahmsweise (Arkadenfiguren Bl. 1b—2b, Majestas, Marcus, Lucas) versäumte, eine Andeutung des Terrains zu geben und nur

*) S. o. p. 131.

**) S. Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg [illegible]. S. o. p. 91, Anm.

***) S. o. p. 131.

*) Der Johannes unserer Handschrift ist z. B. zu vergleichen mit dem Johannes in A. B. G. H. I. K., Marcus mit dem Marcus in I., mit dem Mathäus in A. B. C. I., mit dem Lucas in B. C. L.

**) Das Gold zeigt nicht mehr den schönen, reinen, glänzenden Ton der früheren Prachthandschriften unserer Schule, der jedoch bereits in der Pariser Handschrift des Bischof Otto vermisst wird. Das Gold ist in unserer Handschrift etwas bräunlich, glanzlos, und wohl infolge einer starken Versetzung mit Kupfer vielfach grünlich oxydiert.

ausnahmsweise seine Gestalten unmittelbar auf den Bildrahmen oder in den Goldgrund, ohne einen Stützpunkt für die Füsse zu schaffen, treten lässt. Freilich ist diese Andeutung des Terrains eine sehr primitive: in der Mehrzahl der Fälle nimmt dasselbe garnicht den Vordergrund in gleichmässiger Fläche ein, sondern erhebt sich als gesondertes Gebilde unmittelbar über dem Rahmenrand unter den Füssen einer einzelnen Gestalt, um, nachdem es seine Aufgabe erfüllt hat, unvermittelt wieder dem raumlosen Farbengrund das Feld zu räumen. In der künstlerischen Wiedergabe des Terrains sind zwei verschiedene Formen der Stilisierung zu unterscheiden. Die eine ist uns bereits aus dem Münchener Perikopenbuch bekannt und tritt uns in dem Bilde des feierlich thronenden Heiligen Emmeram, in den Heiligengestalten auf Bl. 1 b und dem stehenden Bildnis Emmerams auf Bl. 50 entgegen. Nur ist die Terrainfläche hier, wie stets in unserer Handschrift, im Gegensatz zu dem früheren Werke unserer Schule, nicht in den Bildrahmen hinein bezogen, sondern erhebt sich über diesem als eine zur Mitte ansteigende, bergige Fläche. Diese ist nun stets in einem hellen, sandfarbigen, gelben Tone gegeben, der nach oben hin in mehr oder minder bewegter Wellenlinie mit Weiss konturiert und im unteren Teil in parallel zur Kontur aufgebogener Wellenlinie, im Bilde des Heiligen Emmeram mit einem stärkeren Braun, in den übrigen Fällen mit einem olivartigen Dunkelgrün, übergangen wird. In diese Terrainfläche werden Pflanzengebilde ganz ähnlicher Art, wie wir sie im Perikopenbuch kennen lernten, eingezeichnet. Die bewegten Stengel, in schwarzer Zeichnung mit weissen Auflagen gegeben, laufen in eine dreiblättrige Blüte aus, deren inneres Blatt in lebhaftem Rot, deren äussere Blätter in Mattblau oder Graugrün mit weissem Rande gehalten sind. Die zweite Art der Terrainstilisierung ist etwa als Schollenberg zu bezeichnen: Eine sich wölbende Fläche erhält durch Einzeichnung sich überschneidender, kleinerer Bogenlinien das Aussehen eines Haufens hinter- und zwischeneinander gesteckter Erdschollen, — ein Verfahren, das sehr alt und verbreitet ist und sich wie in der Miniaturmalerei, auch in der Goldschmiedeplastik*) und auf Emails findet. Innerhalb der zeitgenössischen und vorausgehenden bayrischen Buchmalerei bildet diese Raumstilisierung die Regel in unserer Provinzialschule. Die farbige Ausführung ist hierbei eine sehr einfache, harte, zeichnerische: die Terrainfläche wird in einem einheitlichen Tone grundiert, — im Bilde des Kaisers und des Evangelisten Johannes in malachitartigem Grün, im Kreuzigungsbilde und den Seitenarkaden auf Bl. 50 in einem stumpfen sandfarbigen Gelb, das etwas mit hellem grünlichen Grau und dunklem Olivgrün versetzt wird, im Mathäusbilde in einem fahlen, trockenen Bläulichgrün (türkis) mit braunen und olivartigen Auflagen. Die Einzeichnung der Schollenlinien wird im Kaiser- und Johannesbilde in Braun, zu dem gelegentlich etwas Weiss tritt, in den übrigen Fällen in Schwarz gegeben. — Weitere „landschaftliche" Elemente kommen nicht in Betracht. Die Wolken, aus denen die Evangelistensymbole heraus kommen, das Wasser, das aus den Urnen der Paradiesesflüsse fliesst, ist in der allgemein üblichen, unnatürlichen Weise der zeitgenössischen Kunst gegeben.

Gehen wir nach dieser allgemeineren Betrachtung der Bildanlage zu der Kritik und stilistischen Bestimmung der Gestaltenbildung über, so ist zunächst zu beobachten, dass der Vergleich mit den letzten Arbeiten unserer Schule sehr erschwert ist, da dort figurenreiche evangelische Szenen, hier Einzelgestalten in feierlich repräsentierender, mehr monumentaler als erzählender Auffassung vorliegen. Aber selbst wenn wir von diesem, in dem Charakter der Darstellungen beruhenden Unterschied absehen, bleiben die Abweichungen grosse. Einzig und allein das Perikopenbuch des Meisters Bertolt in St. Peter bietet unmittelbar Verwandtes, und ohne dieses könnten wir das Auftreten des Stiles unserer Handschrift an diesem Orte überhaupt nicht verstehen.

Jenes Denkmal zeigte — wenn wir von der allgemeinen Form des Bildtypus und der Ikonographie, die mit dem Münchner Perikopenbuche stimmt, absehen — einerseits eine auf der byzantinisierenden Richtung des Sakramentars Heinrichs II. beruhende künstlerische Tradition, die stark genug war, um seine Entstehung in unserer Schule ohne weiteres zu erkennen, andrerseits fanden wir in ihm — besonders bei der Betrachtung des Gewandstils und der Körperhaltung — künstlerische Merkmale, die eine Stilwandlung erkennen liessen, die genau einem Stadium jener zuerst von Regensburg streng getrennten bayrischen Provinzialschule entspricht. Im Krakauer Evangeliar Heinrichs IV. ist nun von einer künstlerischen Tradition aus jener Blütezeit Regensburger Kunst nichts mehr zu spüren, und es sind nur noch die bei Bertolt auftretenden, von auswärts gewonnenen Elemente, die eine Anknüpfung ermöglichen. Da wir die Entstehung der Handschrift in Regensburg als gesichert annehmen müssen, sind wir somit zu dem Schlusse eines Aussetzens der künstlerischen Tradition mit dem Nachlassen der künstlerischen Produktion an diesem Orte genötigt. Der Kunstcharakter unserer Handschrift wie ihre Technik zeigt vielmehr eine enge Verwandtschaft mit späten Arbeiten jener Provinzialschule, deren erstarkenden Einfluss auf unsere Schule wir seit dem Evangelienbuch der Vaticana konstatieren konnten. Es sind besonders zwei Handschriften, die dieser Schule anzureihen sind, deren künstlerische Art im grossen und kleinen die engste Parellele zu unserer Handschrift bildet: das Freisinger Missale des Bischofs Ellenhardt in Bamberg (R) und vor allem ein fast unbekanntes, bilderreiches Perikopenbuch aus Altomünster in München (T),*) dessen örtliche Entstehung nicht sicher zu ermitteln ist, und dessen stilistische Verwandtschaft mit unserer Handschrift eine so

*) Baseler Altartafel im Cluny, Altartafel des Aachener Münsters etc.

enge ist, dass wir dasselbe unserer Schule zuschreiben würden, wenn es in diesen Zeiten gerechtfertigt wäre, eine grössere künstlerische Produktion im Landeszentrum, als in den kleineren bischöflichen und klösterlichen Anstalten anzunehmen. Aber die Betrachtung der Denkmäler lehrt gerade das Umgekehrte. Für den langen Zeitraum, in dem wir unsere Handschrift als die einzige Leistung unserer Schule nachweisen können, ist eine grosse Reihe von Erzeugnissen jener Provinzialschule aufzuführen. Und während wir in unserer Handschrift schliesslich die charakteristischen Merkmale der einheimischen Tradition verschwinden sehen, finden wir, dass sich ihr Meister fast rückhaltslos der künstlerischen Art, die jene Schule schliesslich ausgebildet hatte, anschliessen musste.

Die Verwandtschaft mit dem Kunstwerk Bertolts zeigt sich nur noch in dem allgemeinen Eindruck der menschlichen Gestalt, der mechanischen Art der Bewegung, der eckigen, befangenen, primitiven Weise der Gebärdensprache. Eine gewisse Tradition, die sich, wie wir schon bemerkten, auch in den ersten Werken der monumentalen Plastik, den Skulpturen des Abtes Reginward an der Vorhalle von St. Emmeram äussert, ist hier wohl zu erkennen. Es sind dieselben schlanken, dürftigen Körper mit den herabfallenden Schultern, den etwas zu kurzen Armen, den langen, starken, wie aus Holz gedrehten Hälsen, der strengen, unfreien und pathetischen Art der Bewegung, die wir in all diesen Arbeiten finden. Aber dieselbe Art, die zu primitiv ist, um eine eingehende, beschreibende Charakteristik zu ermöglichen, findet sich auch in den Arbeiten derselben Generation der Provinzialschule und ist somit für die gesamte bayrische Malerei der Zeit charakteristisch. Wir finden sogar weiter, dass die wesentlichen Unterschiede, die bei näherem Vergleich der Körperbildung dem Salzburger Perikopenbuche gegenüber auffallen, gerade in den Merkmalen zu verfolgen sind, in denen wir in diesem die auf byzantinischem Einfluss beruhende Regensburger Tradition erkennen. Der Unterschied unserer Handschrift, das Abbrechen der spezifischen, lokalen Tradition zeigt sich gerade in diesen Dingen am greifbarsten. Wir vermissen in ihr die charakteristischen, auffallend kleinen rundlichen Köpfe und die fast verkümmert kleinen, zierlichen Hände und Füsse. Die kräftige Form der Köpfe unserer Handschrift, die plumpen, grossen Hände und Füsse stimmen dagegen vollkommen mit den genannten Arbeiten der Provinzialschule, vor allem mit jenem Perikopenbuch aus Altomünster. Auch die befangene, steife, typische Art der Körperhaltung steht dem Meister dieser Handschrift näher, als dem ihr allerdings bereits verwandten Meister Bertolt. Es ist hierfür vor allem auf eine charakteristische Schrittstellung der Halbprofil-Gestalten zu achten, die uns immerwährend in der Provinzialschule begegnend, auch hier entgegentritt (z. B. die Erzengel Bl. 1 b, Petrus Bl. 2, Johannes im Kreuzigungsbilde): Der Fuss des kürzeren Standbeins ist ganz von der Seite gesehen, der des im Knie gebogenen, längeren Spielbeins aber wie in Vorderansicht nach der entgegengesetzten Seite halb ausgelegt.

Abgesehen von den charakteristischen Proportionsverhältnissen der Köpfe, Hände und Füsse zum übrigen Körper war es vor allem der eigenartige Gesichtstypus, der bei Bertolt die byzantinisierende Regensburger Schule erkennen liess. Auch hierin wandelt unser Meister ganz andere Wege und berührt sich darin wiederum eng mit dem Stile der Handschrift T. Die Form der grossen Köpfe (stehende Figuren durchschnittlich sechs Kopfhöhen) ist keine streng einheitliche. Oft nähert sie sich mehr einer rundlichen Bildung, oft jedoch auch jener langen, schmalen, zylindrischen Form, die uns in den primitiven Zeiten unserer Schule im Regelbuch von Niedermünster und noch in dem zurückgebliebenen Bilde der Kreuzigung im Sakramentar Heinrichs II. entgegentrat. Ganz abweichend von allem, was wir bisher fanden, sind die Einzelformen der Gesichtsbildung. Die Stirn ist hoch und breit, die Augen nicht lang und schmal, sondern kurz und weit geöffnet, die Nase streng geradlinig und kurz, der Mund mittelbreit, fest und unbewegt eingeschnitten. Alles dies bildet den denkbar schärfsten Gegensatz zu dem byzantinisierenden Typus, den noch Bertolt im Anschluss an die früheren Hauptwerke unserer Schule zeigt und findet dagegen eine ganz schlagende Übereinstimmung in dem späten Perikopenbuch der Provinzialschule.

Dasselbe Resultat ergiebt die technische Untersuchung der malerischen und zeichnerischen Ausführung der Gesichter. Es ist hierbei zunächst zu bemerken, dass die Bilder auf Bl. 1—2 b, und in geringerem Masse auf Bl. 3 teilweise recht zerstört sind und durch die Abreibungen, die sie im Laufe der Zeiten erfuhren, einen guten Einblick in das technische Verfahren des Künstlers gestatten. Andrerseits ist es bei dem schlechten Zustand gerade dieser Bilder nicht zu entscheiden, ob die Unterschiede, die wir in ihnen gegenüber den folgenden Bildern der Handschrift finden — sie scheinen weniger fest in der Technik und nicht so kräftig und lebhaft in den Farben —, die Annahme einer zweiten Künstlerhand notwendig machen. Schwerlich nur ist auch eine solche Unterscheidung aus einigen wenigen, besonderen Eigentümlichkeiten, die die drei letzten Evangelistenbilder gegenüber den übrigen Bildblättern aufweisen, gerechtfertigt.

Das Inkarnat ist ein kräftiger, warmer rosaroter Ton, der gelegentlich etwas ins Orange geht und in den Bildern des Marcus, Lucas und Johannes eine mehr gelblich-bräunliche Färbung annimmt. Dieser Grundton des Inkarnats wird stark mit Weiss versetzt, und zwar teils in dünnen, transparenten Auflagen in breiten Flächen, teils in festem, opaken, unvermischten Auftrag. So finden wir es um die Pupille herum im Augenstern, auf der Stirne über den Augenbrauen, zwischen den Brauen und dem Oberlid, den Nasenrücken entlang und, besonders charakteristisch, auf den Wangen in einer breiten Fläche, die nach oben in einer etwa parallel zum Unterlid geschwungenen, ideellen

Linie scharf ansetzt, nach unten aber sich allmählich zum Grundton des Inkarnats verflüchtigt. Gerade dies bildet, wie überhaupt das gänzliche Fehlen anderer Farbentöne im Inkarnat, einen bemerkenswerten technischen Unterschied gegenüber den bisherigen Arbeiten unserer Schule, indem diese meist den scharfen Auftrag eines roten Farbenflecks auf den Wangen zeigen, der weiterhin auch für die blühende Malerei der Salzburger Schule im XII. Jahrhundert charakteristisch wird. Auch zu Modellierung des Halses, der Hände und Füsse, sowie des übrigen Nackten ist ausschliesslich Weiss verwandt.

Die Kontur und die eigentliche Zeichnung des Gesichtes wird — nach einer, wie aus den abgeriebenen Blättern zu erkennen ist, ziegelroten Vorzeichnung — in dünner, feiner, aber sehr intensiver, kräftig und glänzend hervortretender schwarzer Linie gegeben, die zu dem klaren koloristischen Gesamteindruck nicht unwesentlich beiträgt und auch hierin unseren Künstler eng mit dem Meister des Altomünsterer Perikopenbuches (T) und des Freisinger Missale Ellenhardts (R) zusammenführt, — in starkem Gegensatz zu Meister Bertolt. Über die Zeichnung des Gesichts ist im einzelnen etwa folgendes zu bemerken. Die Augenlider sind in einem gleichmässigen, nicht zu starken Bogen zueinander geschwungen. Das Unterlid tritt hierbei sehr gegen das Oberlid zurück, indem es oft nicht eigentlich in Zeichnung (schwarz) gegeben ist, sondern nur durch das Hervortreten des ungebrochenen kräftigen Inkarnattones zwischen dem weissen Eintrag des Augensternes und der Wangenaufhellung bemerkbar wird. Die Brauen stehen ziemlich hoch und sind nur wenig stärker geschwungen als das Oberlid. In den drei letzten Evangelistenbildern ist ihr Schwung nicht in gleichmässiger Bogenlinie, sondern durch eine stärkere, zweimal gebrochene, umeckende Linie ausgedrückt. Die Pupille ist ein scharf hervortretender, mittelgrosser, schwarzer Punkt, der stets am Oberlide hängt. Die Zeichnung der Nase ist bei Köpfen in Vorder- wie in Seitenansicht durch eine scharfe Linie gegeben, die aber nicht eigentlich die Kontur des Nasenrückens bildet, — dieser wird vielmehr durch eine besondere weisse Mittellinie angedeutet —, sondern an der Seite steht und scharf an der entsprechenden Augenbraue ansetzt. Diese Längslinie der Nase geht meist hart umbrechend in die Linie des Nasenflügels über, die im Gegensatz zu jener sehr bewegt ist und meist durch eine kleine, bogenartige Ausbuchtung die Nasenspitze besonders markieren will (Vergl. bes. den Johannes-Kopf). Da der Nasenrücken nur auf der einen Seite durch besondere lineare Einzeichnung hervorgehoben wird, ist er auf der anderen Seite gegen die Wange hin nur dadurch deutlich abgehoben, dass (ähnlich, wie die Markierung des Unterlides besorgt wird) an dieser Stelle zwischen dem weissen Auftrag des Nasenrückens und der Wangenaufhellung der tiefe Inkarnatgrundton ausgespart wird. Sehr primitiv ist die Einzeichnung des Mundes durch eine wenig bewegte Horizontallinie, unter der eine kürzere, aufgebogene Kreislinie angesetzt wird. Eine Belebung der Oberlippe wird nur dadurch versucht, dass gelegentlich eine kurze, an der Nasenspitze ansetzende Vertikallinie, die jedoch nie bis zum Munde reicht, zur Andeutung der Lippenrinne eingetragen wird, — ähnlich wie wir es in Arbeiten der Provinzialschule finden.

Hände und Füsse sind in derselben farbigen und zeichnerischen Manier des Gesichtes gegeben. Die Nägel und Gelenke werden wie die seitlichen Verdickungen der Handwurzel nicht in Zeichnung hervorgehoben.

Sehr einfach ist die Haarbehandlung. Die Haarfläche ist stets in einem kräftigen, dunklen Rotbraun, bei Greisen in einem reinen, ein wenig nur ins grünliche gehenden Grau gedeckt und sodann durch Konturierung und Einzeichnung des feinen aber scharf hervortretenden, glänzenden Schwarz gegliedert, zu dem bei dem Greisenhaar noch breitere Strichlagen in reinem Weiss hinzutreten. Die Tracht des Haares bietet nichts eigentümliches, und nur das Fehlen der sonst so beliebten eingezeichneten Stirnlöckchen wäre zu bemerken. Eigenartiger sind die Barttrachten, die die Individualität der Typen ja im wesentlichen bestimmen. Auf die charakteristische Bedeutung jenes Typus mit kurzem Schnurrbart, der die Oberlippe frei lässt, erst in den Mundwinkeln ansetzt und zum Kinn heruntergezogen ist, haben wir bereits hingewiesen. Er ist für die ganze bayrische Malerei charakteristisch und tritt zuerst in weltlichen Bildnissen und in weltlichen Gestalten der evangelischen Szenen auf und wird besonders in den Arbeiten der Provinzialschule auf die Heiligen Gestalten, wie wir ihn hier bei Marcus und Lucas finden, übertragen.*) Charakteristisch ist das Auftreten von Typen mit einer ganz schwachen, flaumartigen Andeutung des Backenbartes: In der Farbe des Haupthaares wird eine ziemlich breite Linie auf die Kontur von Kinn und Wangen gesetzt, die dann noch gelegentlich (Emmeram Bl. 3 und 50) durch den Auftrag schwarzer Strichel belebt wird. Ganz ähnliche Bildungen sind für die Handschrift T charakteristisch, in der wir auch (Himmelfahrtsbild) den fast bartlosen, nur mit ganz schwachem grauen Randflaum versehenen Petrustypus finden, der in unserer Handschrift (Bl. 2) auffiel.

Eine engere Verwandtschaft als in der Typenbildung zeigt unser Künstler zu Meister Bertolt in dem Gewandstil: Das Verhältnis der Gewänder zum Körper ist sogar bei beiden fast das gleiche.

Die Gewandung erscheint als eine dicke, schwerfällige Stoffmasse, die den Körper nur in den sehr allgemeinen Linien der Kontur und in gewissen schematischen Einzeichnungen (Kniegegend) anzudeuten vermag. Die koloristisch-zeichnerische Art des Faltenauftrages, die allein die Modellierung bewirkt, ist in ihrem Prinzip die gleiche wie bei Bertolt; aber in unserer Handschrift verlaufen die Falten in grösseren, mehr gradlinigen parallelen Systemen, die bei kleineren Lagen (Arme, Beine) lieber in kreiselnde Bogenlinien übergehen, als in spitzwinkelig umbrechende. Von

*) S. bereits oben p. 53, 125, 165.

der hastig umeckenden, sich durchkreuzenden Art der Lagen, die wir bei Bertolt wenigstens noch gelegentlich als Ausläufer des byzantinisierenden Gewandstils des Sakramentars Heinrichs II. und des Münchner Perikopenbuches fanden, ist keine Rede mehr, sodass auch der Gewandstil unseres Künstlers den späten Werken der Provinzialschule, besonders der immer und wieder zum Vergleich heranzuziehenden Handschrift T viel näher steht, als den früheren einheimischen Arbeiten. Und auch die Vorliebe des Künstlers für kräftige, lebhafte, ungebrochene, intensive Farben stimmt mehr mit jenen als mit diesen überein.

Die Gewandmasse wird wie das Nackte in der charakteristischen feinen, intensiv glänzenden Linie konturiert, die unser Künstler stets zur Zeichnung verwendet, und ebenso werden die tiefsten Gliederungslinien der Gewandlagen eingetragen. Zu diesem Schwarz treten kräftige breitere Einzeichnungen in gut gewählten, mit dem Lokalton korrespondierenden Farben: Rotbraun auf Violettrosa, Graugelb auf Blaugrau, Karmin auf Ziegelrot, Braun auf Mattblau. Die eigentliche Modellierung wird aber durch den Auftrag von rein weissen, kräftigen Lichtfalten gegeben, die scharf und pastos, in ungebrochener, reiner Konsistenz aufgesetzt sind und erst im weiteren Verlauf sich verflüchtigen und dünner, transparent werdend den Lokalton wirklich abtönen. Die Gewandränder werden bei dunklen Gewändern, wie üblich, durch einen weissen, neben der Kontur herlaufenden Saum gehoben, und an dieser Stelle finden wir auch oft jene ornamentalen Einzeichnungen parallel gestrichelter Motive, auf deren Bedeutung wir bereits bei früheren Denkmälern hinweisen konnten.*)

Der Eindruck, den wir von dem technischen Können des Künstlers bekommen, ist ein günstiger. Es ist eine strenge, harte, schwerfällige, aber zuverlässige Sprache, die er spricht. Die Symptome des Verfalls, die Auflösung, die Unsicherheit der Technik, die wir am Ausgang einer künstlerischen Entwicklung erwarten und die uns in dem Pariser Bilde des Bischofs Otto entgegentraten, finden wir nicht. Und dies ist es gerade, was die eigenartige kunstgeschichtliche Stellung unserer Handschrift ausmacht: Die spezifisch lokale Kunstentwicklung, die den Hauptinhalt unserer Untersuchung bildete, findet ihren letzten Ausdruck bereits in Bertolt. Mit der Unmöglichkeit eines Nachweises einer massgebenden künstlerischen Produktion nach seinem Wirken müssen wir bei der Ungunst der äusseren und inneren Verhältnisse ein Aussterben dieser lokalen Entwicklung annehmen: der Meister des Evangeliars Heinrichs IV. erweist sich in seiner künstlerischen Persönlichkeit nicht als direkter Abkömmling dieser Entwicklung, sondern als Schüler einer anderen weit verzweigten bayrischen Schule, deren unmittelbare Beziehungen zu unserer Regensburger Schule wir aber seit wenigstens zwei Generationen in Wirksamkeit finden. Gerade da wir einerseits die Anteilnahme der einzelnen Werkstätten für die Entwicklung jener provinzialen Schule örtlich festzulegen nicht imstande sind, wir andrerseits bereits in früheren Werken unserer Schule jene Schule zur Erklärung gewisser Eigentümlichkeiten anrufen mussten, sind wir berechtigt, diese Handschrift, die nicht mehr auf dem Boden der spezifisch einheimischen Entwicklung steht, doch dieser Entwicklung anzuschliessen. Die Handschrift ist jedoch weniger der Endpunkt der künstlerischen Entwicklung unserer Schule, sondern mit einigen anderen verwandten Werken der Schlussstein einer bestimmten, grossen, für die Geschichte der deutschen Kunst hochbedeutenden Kunstepoche: der bayrischen Malerei des XI. Jahrhunderts. Nur eine erschöpfende Untersuchung dieser gesamten Kunstentwicklung kann die historische Stellung unseres Künstlers in voller Klarheit erkennen.

Die Thatsache, die an diesem Orte nur behauptet, nicht bewiesen werden kann, dass wir mit unserer Handschrift am Endpunkt einer grossen künstlerischen Entwicklung stehen, rechtfertigt es, dass wir mit ihr unsere Betrachtung schliessen. Wohl lassen sich auch für das folgende Jahrhundert eine Reihe von Werken Regensburger Malerei nachweisen. Aber diese stehen auf einem anderen Boden. Sie setzen von Grund aus das voraus, was die künstlerische That einer anderen Schule wurde: Salzburg spielt im XII. Jahrhundert die grosse Führerrolle, die für das XI. Jahrhundert Regensburg zukommt. Es ist durchaus eine andere, selbständige Kunst, die diese Schule zu Tage fördert. Aber eines ist es, worin diese Schule in ihrer Blütezeit die unmittelbare Nachfolgerin der unserigen ist: das Streben nach einem Schönheitsideal, das aus sich heraus die deutsche Kunst noch nicht schaffen konnte, in dem bewussten Aufgreifen und Nachbilden byzantinischer Typen zu verwirklichen. Dies ist die Mission der südostdeutschen Malerei des XI. und XII. Jahrhunderts für die deutsche Kunst.

*) S. o. p. 157.

Anhang.

I. Liturgisches.

[illegible]

1. [illegible] 14510 [illegible] Wir erwähnten die Handschrift [illegible] p. 20. Sie ist auf die Jahre 824–827 zu datieren, obgleich die liturgischen Texte, die diese Datierung ergeben, nur einen Teil der Handschrift (Bl. 30–75) ausmachen. Denn dieser Teil beginnt zwar auf einer neuen Lage, aber die völlige paläographische Verwandtschaft desselben mit den vorhergehenden Texten der Handschrift nötigt den ganzen Codex bis hierher als das einheitliche Werk, wenn nicht einer Schreiberhand, so doch einer und derselben Schreibstube anzusehen. Bl. 76–77b gehört einer abweichenden Hand an, deren Charakter aber dem ersten Teile der Handschrift (Bl. 1–75) noch nahe steht. Bl. 78 folgt ein lateinisch-deutsches Vaterunser (Müllenhof und Scherer, Denkm. Nr. 55) von einer sehr eigenartigen Hand geschrieben, welche bis Bl. 79, Zeile 3 thätig ist. Auf der 4. Zeile derselben Seite folgt wiederum von einer neuen Hand eine confessio und auf der Mitte der folgenden Seite (Bl. 79b) eine „alia confessio" von einer vierten abweichenden Hand, die jedoch erst auf Bl. 88 weitergeht. Bl. 88b beginnt nun der eigentliche zweite Teil des Codex (Alkuini De fide), zu dem jedoch bereits die ganze Lage Bl. 80–87b gehört, die somit falsch gebunden, hinter Bl. 95b zu setzen ist. Nur auf diesen Teil, dessen Schrift ausserordentlich schwerfällig, unsicher und ungelenk ist, bezieht sich vielleicht die Subskription auf Bl. 186b (S. o. p. 20, Nr. 1 sub VI.).

Bl. 40. Laudes in festis diebus canendae.

Exaudi Christe . . . *domino nostro Eugenio a deo decreto summo pontifici et universali papa(e) vita.*
Salvator mundi . . . *tu illum adiuva.*
Exaudi Christe . . . *domino nostro hluduuuico augusto a deo coronato magno et pacifico imperatori vita et victoria.*
Sce. Maria . . . *tu illum adiuva.*
Exaudi Christe . . . *eiusque praecellentissimis filiis regibus vita.*
Sce. Petre . . . . *tu illos adiuva.*
Exaudi Christe . . . *domino nostro hluduuuico regi vita et victoria.*
Sce. Paule . . . . *tu illum adiuva.*
Exaudi Christe . . . *exercitui francorum vita et victoria.*
Sce. Andrea . . . . *tu illos adiuva.*
Exaudi Christe . . . *domino nostro baturico a deo electo pontifici vita.*
Sce. [illegible] . . . *tu illum adiuva.*

In dieser Weise werden noch *Martin* und *Benedict* angerufen.

Bl. 41, in den laudes finita communione wird nochmals für *hluduuuicum imperatorem*, *hluduuuicum regem* und *baturicum episcopum* gebetet. Schliesslich findet sich nach Bl. 72b eine „benedictio super principem" ohne Namensnennung . . . . *hunc principem nostrum illum* . . .

2. Clm. 14083. Em. A. 83. Nach dem Katalog s. X./XI; aber kaum vor 1050 zu datieren. Die Handschrift ist von hochstem Interesse für die Geschichte der liturgischen Poesie und bereits in Gerberts Mon. vet. lit. alem. II. 87. 91 beachtet. Ihres Initialschmucks wegen erwähnten wir sie p. 167. Anm. Wir geben zunächst nur die Heiligennamen der

Litanei des Kyrie für den Charsamstag. Bl. 88b,

Christe.
Salvator mundi.
Maria.
Michael.
Gabriel.
Raphael.
Omnes sci. angeli.
Johannes bap.
Petre.
Paule.
Andrea.
Omnes sci. apostoli.
Stefane.
Laurenti.
Emmerame.
Omnes sci martyres. Orate pro nobis.
Silvestre.
Martine.
Benedicte.
Omnes sci. confessores.
Felicitas.
Perpetua.
Petronella.
Omnes sce. virgines. Orate pro nobis.

Zum Vergleich mit den Heiligenreihen dieser Litaneien geben wir noch aus der letzteren Handschrift die Namen der in den „dominicales letaniae" angerufenen Heiligen: Diese dominicales letaniae geben eine Anrufung der Heiligen nicht in der üblichen aufzählenden Form der normalen Litanei, sondern in der metrischen Form eines Gedichtes in Distichen. Wir finden hier zunächst Bl. 3.

Christus.
Dei genitrix.
„angelici proceres caelorum exercitus omnis."
Petrus.
Paulus.
Thomas.
Bartholomaeus.
Jacobus.
Coetus apostolicus.
Heimrammus („. . . . protege . . . . istud coenobium coetumque tibi famulantum.*)
Benedictus („monachorum rector et abba").

[illegible] St. [illegible] die [illegible] Heimat der Handschrift ist.

Gallus.
Martinus.
Gregorius.
Ambrosius.
Nicolaus.
Ordo confessorum.
Felicitas.
Agnes.
Agathe.
Caecilia.
Turba puellarum.
Omnes sancti.
Agnus Dei.

In derselben Weise folgt Bl. 3b [illegible] Nur treten hier zu den Heiligen des ersten letania folgende dazu: *Johannes baptista* nach der Anrufung der [illegible] *patriarcharum profeticus chorus*" und *Stefan* (nach der Anrufung des Apostelkollegiums, vor Emmeram). Ein drittes Gedicht dieser Art Bl. 4b bietet nichts besonderes.

3. Pontifikale des Bischof Otto [illegible] Ms. lat. 1231. S. o. p. 176. Bl. 35b sq. Litanei [illegible] ad deducendam ecclesiam.

Christe eleison etc.	*Kiliane.*
Salvator mundi adiuva nos.	*Omnes scc. martires o. p. n.*
Maria.	*Silvester.*
Michael.	*Hilari.*
Gabriel.	*Martine.*
Raphael.	*Leo.*
Omnes sci. angeli o. p. n.	*Ambrosi.*
Johannes bap.	*Gregori.*
Petre.	*Augustine.*
Paule.	*Benedicte.*
Andrea.	*Rŏtperte.*
Jacobe.	*Omnes scc. confessores o. p. n.*
Johannes.	*Felicitas.*
Thoma.	*Perpetua.*
Jacobe.	*Agatha.*
Mathee.	*Lucia.*
Symon.	*Caecilia.*
Thatthee.	*Agna.*
Mathia.	*Petronella.*
Omnes sci. apostoli o. p. n.	*Brigida.*
Stephane.	*Margareta.*
Line.	*Waltpurgis.*
Clete.	*Gerdrudis.*
Clemens.	*Susanna.*
Syxte.	*Scolastica.*
Corneli.	*Regula.*
Cypriane.	*Omnes scae. virgines o. p. n.*
Laurenti.	*Omnes scae. viduae o. p. n.*
Geori.	*Omnes sci. infantes o. p. n.*
Emmeramme.	*Omnes sci. innocentes o. p. n.*
Maurici.	*Omnes sancti o. p. n*

Die gesperrt gedruckten Namen sind im Original durch weitere Schrift und Minium-Füllung der Buchstaben ausgezeichnet. — Eine zweite Litanei im ordo pro defunctis (Bl. 248) bietet keine lokalen Heiligennamen.

4. Clm. 14845. Em. l. 5. Die Handschrift, in den Jahren 1106 bis 1125 entstanden, ist für die Geschichte der Liturgie und der liturgischen Dichtung von Bedeutung. Einige Initialen, in Minium vorgezeichnet, ohne farbige Ausführung, schliessen sich in ihrem allgemeinen Charakter denen des XI. Jahrh. an. (S. o. p. 167, Anm.) Wir geben hier zunächst nur die Litanei des Kyrie auf Bl. 9a.

Christe eleison	*Christe audi nos.*
Salvator mundi	*Adiuva nos.*
Sancta Maria	*Sce. Michael.*
Gabriel	*Raphael.*
Omnes sancti angeli	*Orate pro nobis.*
Sce. Johannes baptista	
Sce. Petre	*Paule.*
Andrea	*Omnes sci apostoli orate pro nobis.*
Sce. Stefane	*Emmerame.*
Laurenti	*Omnes sci. martyres o. p. n.*
Sce. Silvestre	*Martine.*
Benedicte	*Omnes sci. confessores o. p. n.*
Sca. Felicitas	*Perpetua.*
Cecilia	*Omnes sce. virgines o. p. n.*

b) „Persönliche Fürbitten".

1. Clm. 14311. Em. D. 36, s. IX. Am Schluss des Codex (Bl. 227), der eine Reihe theologischer Traktate enthält, findet sich ohne besondere Überschrift, aber von der Hand desselben Schreibers, der das übrige schrieb, im Exultet (Weihe der Osterkerze) der übliche Passus:

. . . Ut nos famulos tuos, omnem clerum et devotissimum populum una cum papa nostro . . . . . et gloriosissimo imperatore ludwico eiusque nobilissima proli quiete tempore concessa in his paschalibus conservare digneris.

2. Verona, Domkapitel, Cod. 87. („Sakramentar des Heiligen Wolfgang".) S. o. p. 38. Wierum im Exultet, Bl. 331.

. . . Ut nos famulos tuos, omne(m) clerum et devotissimum populum una cum papa nostro illo et gloriosissimo rege nostro Ottone nec non et venerabili antistite nostro Wolfkango quiete temporum concessa in his paschalibus festis c. d. (Nach Delisle a. a. O.)

3. Sakramentar Heinrichs II. Clm. 4456. Cim. 60. S. o. p. 66. Bl. 120 sq. Orationen für die Vorfeier des Osterfestes:

. . . . . Oremus et pro beatissimo papa nostro illo ut deus et dominus noster qui elegit eum in ordinem episcopatus saluum et incolomen custodiat ecclesiae suae sanctae ad regendum populum sanctum dei . . . . . Respice propitius ad preces nostras et electum nobis antistitem tua pietate conserva ut christiana plebs quae tali gubernatur auctore sub tanto pontifice credulitatis suae meritis augeatur. Oremus et pro omnibus episcopis presbyteris diaconis . . . . . Exaudi nos pro universis ordinibus supplicantes ut gratiae tuae munere ab omnibus tibi gradibus fideliter serviatur . . . . . Oremus et pro christianissimo rege nostro illo ut deus et dominus noster subditas illi faciat omnes barbaras nationes ad nostram perpetuam pacem. Omnipotens semper deus in cuius manu sunt omnium potestates et omnia iura regnorum respice ad christianum benignus imperium ut gentes quae in sua feritate confidunt potentiae tuae dextera comprimantur. Bl. 120 b. — In dieser Weise folgen noch Orationen für die Katechumenen, für Notlagen des Lebens, für Haeretiker und Schismatiker (*. . . qui salvos omnes et neminem vis perire respice ad animas diabolica fraude deceptas.*), für Juden und Heiden.

4. Clm. 14322. Em. D. 47. Aus diesem für die Geschichte der liturgischen Dichtung sehr wichtigen Text geben wir nur den einen Passus aus der Litanei (Bl. 98 sq.) wieder, der auch die Datierung und Lokalisierung der Handschrift ergiebt (St. Emmeram: 1024—1028.)

Chunrado serenissimo regi a Deo coronato magno et pacifico vita et victoria.

Gebehardo episcopo nostro salus et vita.

*Domino Richolfo abbati et universae congregationi s. Emmerammi salus et vita.**)

5. Clm. 14083. Über die Handschrift s. o. Nr. 2 unter a. (p. 190.) Bl. 6b, am Schluss der Messpräfation:

Precamur ergo te domine, ut nos famulos tuos omnem clerum et devotissimum populum una cum papa nostro n. et gloriosissimo imperatore [*rege*: über „imperatore" zwischen den Zeilen stehend, von gleichzeitiger Hand eingefügt] *nostro n. et simul et iam iucundissimo duce nostro n. cunctoque exercitu christianorum quiete temporum concessa in his paschalibus festis c. d.*

[illegible]

sancto servitio confortare digneris.

sancta religione conservare digneris.

Ut regem nostrum et exercitum christianorum ab hostium insidiis tueri digneris te rogamus.

6. Clm. 14845. S. o. Nr. 4 unter a. (p. 191.)
Bl. 11 b am Schluss der benedictio caerei.

populum una cum papa nostro Johanne et gloriosissimo rege Heinrico et simul et iam iocundissimo duce nostro Heinrico et antistite nostro Hartwicho et abbate nostro n. cunctoque exercitui christianorum quiete temporum concessa in his paschalibus festis c. d.

c. Bemerkungen zu den Texten des Sakramentars Heinrichs II.

Vergl. die allgemeinen Bemerkungen p. 66. Das Martyrologium drucken wir unter Abschnitt II dieses Anhanges vollständig ab. Die Oster-Orationen gaben wir in Nr. 3 unter b. (p. 191.)

Die textliche Reinheit des Messkanon haben wir bereits bei der Beschreibung der Handschrift betont: er stimmt fast genau mit dem offiziellen Normaltext, den Ebner, Quellen und Forschungen etc. bietet. Auf die erste Canonoration (Bl. 16 b, Ebner, p. 397) folgt Bl. 17 das memento vivorum (Ebner, p. 401) und communicantes (Ebner, p. 405) mit der offiziellen Heiligenreihe des Normaltextes; darauf Bl. 17 b, wie immer, hanc igitur oblationem in einfacher, nicht erweiterter Form (Ebner, p. 410), dann die Wandlung und Bl. 18 b das erste Gebet nach der Wandlung: unde et memores, Bl. 19 supra quae propitio und supplices te rogamus (Ebner, p. 419). Darauf folgt direkt, ohne Zwischen-Memento, Bl. 19 b, das memento mortuorum (Ebner, p. 420), das nobis quoque peccatoribus (Ebner, p. 423) und Bl. 20 die Segensformel per quem haec omnia bis saecula saeculorum (Ebner, p. 425). Auf derselben Seite beginnt das pater noster; der Embolismus libera nos (Bl. 20, Ebner, p. 426) schliesst sofort an. Es folgt der Schluss des Canon: Bl. 21 pax domini, Bl. 21 b agnus dei, — ohne das eigentlich hier dazwischen gehörige, in der Handschrift fehlende Gebet haec commixtio (Ebner, p. 429).

Die Anordnung der Proprien des Sakramentars ist folgende:
Weihnachtsvigil.
Weihnachnachten — In nocte. Mane prima (ad. s. Anastasiam). Nat. dni. —
Stefan bis Silvester.
1. Sonntag nach Weihnachten.
Drei-Königs-Vigil.
Drei-Könige.
1. Sonntag nach Drei-Könige.
Drei-Königs-Oktav.
Felix.
2. Sonntag nach Drei-Konige.
Marcellus bis Agathe.
3.—6. Sonntag nach Drei-Könige.
Valentin bis Mariä Verkündigung.
Tyburtius etc. bis Urban.
Montag
Himmelfahrt.
1. Sonntag nach Himmelfahrt.

(Bl. 167.) *„Incipiunt orationes de Pentecosten."*

Pfingsten.
Pfingstmontag bis Samstag.
Pfingstoktav.
Marcellinus und Petrus bis Marcus und Marcellianus.
1. Sonntag nach Pfingst(oktav).
Freitag.
Samstag.
Gervasius und Protasius bis Thomas.
(Bl. 245.) *Leeres Blatt.*
(Bl. 246.) Vigilia apostolorum.
Nat. unius apostoli.
Nat. plurim. apostol.
Nat. unius evang.
Vig. unius mart.
Nat. unius mart.
Vig. plurim. mart.
Nat. plurim. mart.
Vig. unius conf.
Nat. unius conf.
Vig. confessorum.
Nat. plurim. conf.
Vig. virginum.
Nat. virginum.
(Bl. 261.) 2. bis 27. Sonntag nach Pfingst(oktav).
5. bis 2. Adventsonntag.
Mittwoch.
Freitag.
Sonnabend.
1. Adventsonntag.
(Bl. 298 b.) „oratio de adventu dni".
(Bl. 299 b. sq.) Gelegenheitsmessen.

Aus den zahlreichen Gelegenheitsmessen, die alle übrigens nur die allgemeingiltige Formel geben, niemals eine namentliche oder örtliche Spezifikation, hebe ich nur die folgenden hervor:

Bl. 317. Missa in nat. papae.

Bl. 318. Missa in die ordinationis suae (scil. episcop.) . . . . . *dominus qui . . . . me*) familiae tuae praeesse iussisti tribue tibi digne persolvere ministerium sacerdotalis officii et ecclesiasticis convenienter servire ministeriis plebemque commissam te in omnibus protegente gubernare.*

Bl. 318 b. Missa pro episcopo in die ordinationis suae**) . . . . . *respice dne. nostram propitius servitutem et haec oblatio nostra pro famulo tuo illo sit tibi munus acceptum. Sit fragilitatis nostrae subsidium sempiternum . . . . . ut famulus tuus ille talis nobis tuo munere praepararetur atque conservaretur et cuius in omnibus pervigili cura et instanti sollicitudine ordo ecclesiae et credentium fides in tuo timore melius convalescat.*

Bl. 321. Missa in ordinatione presbyteri.

Bl. 327. Missa pro rege. *Ds. regnorum omnium et christiani maxime protector imperii da servo tuo, regi nostro illo triumphum virtutis . . . . suscipe dne preces et hostias ecclesiae tuae pro salute famuli tui . . . Deus, qui ad praedicandum aeterni regis evangelium romanum imperium praeparasti praetende famulo tuo illo arma caelestia ut pax ecclesiarum nulla turbetur tempestate bellorum . . .*

Bl. 327 b. Missa cotidiana pro rege . . . . . *ut famulus tuus ille qui tua miseratione suscepit regni gubernacula cernuus etiam omnium percipiat incrementa . . . . . Clerum et populum quae sua voluit apitulatione tua sanctione congregari sua dispensatione et tua administratione per diuturna tempora facias feliciter gubernari. Quatenus divinis monitis parentes adversitatibus omnibus carentes bonis exuberantes tuo ministerio fideli amore obsequentes et in praesenti seculo pacis tranquillitatem fruantur et tecum aeter-*

*) dass die Handschrift für den unmittelbaren Gebrauch durch den Bischof geschrieben ist.

**) sprechen.

norum civium consortio potiantur . . . [illegible] omnibus tueatur adversis [illegible] quillitatem et per istius temporis [illegible] hereditatem.

Bl. 328 b. Missa tempore [illegible] *regalis dignitatis officium.*

Bl. 329. Missa tempore belli.

Bl. 330 b. Missa in concilio.

Bl. [illegible] Ad [illegible]

Zum Schluss geben wir [illegible] Sakramentar durch Proprien gefeiert werden, indem wir dieselben mit der Mehrzahl der uns bekannt gewordenen liturgischen Handschriften aus Regensburg dieser Epoche zusammenstellen. Für die Bezeichnung der Sonntage in diesen Handschriften ist die Tabelle in Anhang III zu vergleichen. Die Punktierung bedeutet, dass das betreffende Fest in der Handschrift gefeiert wird, der wagerechte Strich, dass es fehlt.

Unsere Liste ist aus folgenden Denkmälern gewonnen:

A. Sakramentarien.

I. *Sakramentar des heiligen Wolfgang in Verona.* [illegible] unter Weglassung der späteren, in Verona gemachten Zusätze.)

II. *Sakramentar Heinrichs II. in M[illegible]*

B. Comes der Evangelienhandschriften.

[illegible] *Clm. 1[illegible]. Em. C. 11.* [illegible] Comes der Handschrift geben wir im Anhang III unter Nr. 1.

[illegible]

V. *Heinrichsevangeliar der Vaticana.* (Vat. Ottob. lat. 74.)

VI. *Evangeliar Heinrichs IV. in Krakau.*

[illegible]

VII. *Lektionar des Grafen Schönborn in Pommersfelden.*

VIII. *Clm. 15 713. Cim. 179.*

IX. *Bertolts Perikopenbuch in St. Peter Salzburg.*

D. Messgesänge.

X. Sequentiale
[illegible]
XII. Offertorium } aus *Clm. 14 083.* Über diese Handschrift vergl. bereits in unserem Anhang unter a) Nr. 2 (p. 190) unter b) Nr. 5 (p. 191.) Das Sequentiale beginnt Bl. 7, das Graduale Bl. 39, das Offertorium Bl. 111. Die Handschrift enthält ausserdem ein Alleluja per annum (Bl. 63 sq.) und ein Tropar (Bl. 80 b. sq.); doch geben diese nur eine unvollständigere Reihe der Feste des Sequentiale und Graduale.

XIII. Sequentiale aus Clm. 14 845. Vergl. Nr. 4 unter a), Nr. 6 unter b) dieses Anhangs (p. 191 f.) Das Sequentiale beginnt Bl. 15; das Tropar der Handschrift (Bl. 74 sq.) ist zu unvollständig, um zur Aufnahme in unsere Tabelle Veranlassung zu geben.

	Sakramentar		Comes				Perikopenbuch			Cantus [illegible]			
Festtag	I	II	III	[illegible]	[illegible]	I	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
Vig. nat. dni.	—												—
In nocte. (In I. galli cantu)													—
Mane I.													
Nat. dni. (ad missam)											1)		
Stefani													
Johannis ev.													
Innocentium													
Silvestri									—				—
Oct. Dni.												—	—
Vig. Epif. (Vig. Theof.)											—	—	
Epif. (Theof.)													
Oct. Epif. (Theof.)											—	—	—
Erhardi.	—	—	—		—				—	—	—	—	—
Felicis in pinc.				—						—		—	—
Marcelli pp.				—						—			—
Priscae				—						—			—
Fabiani Sebastiani										—			—
Agnae									—	—		—	—
Vincentii				—					—	—		—	—
Conv. Pauli					—			—	—	—	—	—	—
Projecti			—	—	—				—	—	—	—	—
Agnes II.	3)	3)							—			—	—
Purificatio s. Mariae	4)												
Agathae				—						—		—	—
Sotheris		—	—	—				—		—	—	—	—
Valentini									—	—		—	—
Julianae				—				—	—	—	—	—	—
Cathedra s. Petri												—	—
Vigilia s. Mathiae		—							—	—	—	—	—
Mathiae								—	—		—	—	—
Perpetuae et Felicitatis				—					—		—	—	—
Gregorii								—	—	—	—	—	
Benedicti	—	—	—		—					—		—	—
Adnunciatio s. Mariae								—		—		—	
Ruodperti	5)	5) —	—							—	—	—	—
Tyburt.-Valer.-Maxim.								—			—	—	
Georgii				—	—					—	—		—

Festtag	Sakramentar I	Sakramentar II	Comes III	Comes IV	Comes V	Comes VI	Perikopenbuch VII	Perikopenbuch VIII	Perikopenbuch IX	Cantus ad missam. X	Cantus ad missam. XI	Cantus ad missam. XII	Cantus ad missam. XIII
[illegible]		—									—	—	—
Marci			—		—	—	—	—	—		—	—	—
Vitalis								—	—		—		—
Philippi Jacobi											—	—	—
Alex.-Event.-Theodol.		[6]						—	—	—	—	—	—
Inventio s. crucis					—	—	—			—	—	—	—
Vig. ascens. dni.								—		—	—	[7]	—
Ascensio dni.	—										—	[7]	—
Gordiani-Epimachi											—		—
Nerei-Achillei	—										—	—	—
Pancratii											—	—	—
Oct. Ascens. Dni.		—				—			—		—	—	—
Ded. eccl. s. Mariae ad mart.	—	—									—		—
Pudentianae		—						—			—	—	—
Urbani									—	—	—	—	—
Nicomedis		—			—	—				—	—	—	—
Marcellini et Petri												—	—
Transl. s. Quirini		—			—	—	—	—			—	—	—
Primi et Feliciani							—				—	—	—
Basilidis, Cyrini etc.													—
Feliculae	—	—		—				—			—	—	—
Viti	—			—	—	—	—		—	—	—	—	—
Marci et Marcell.				—			—					—	—
Gervasii-Protasii				—							—	—	—
Vig. Johs. bap.				—	—			—		—		—	—
Johannis bap.												—	
Vig. Johs. et Pauli		—		—	—	—				—	—	—	—
Johannis et Pauli				—					—	—		—	—
Leonis pp.				—	—	—		—		—	—	—	—
Vig. Petri et Pauli				—				—		—	[8]	[8]	—
Petri et Pauli											[9]	[9]	
Pauli										—	[10]	[10]	—
Processi et Martiniani				—						—		—	—
Translat. s. Martini		—		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Oct. Apostolorum				—						—	—	—	—
VII Fratrum				—				—	—	—	—	—	—
Benedicti	[11]	[12] — (!)		—	—	—				[13]	—	—	—
Cyriaci et Braxedis	[14] — (!)	[15] —		—						—	—	—	—
Mariae Magdalenae		—		—	—	—				—	—	—	
Apollinaris		—		—						—	—	—	—
Vig. ap. Jacobi		—		—						—	—	—	—
Jacobi											—	—	—
Felicis soc.				—						—		—	—
Abdo-Sennes.				—						—	—	—	—
Petri ad vinc.				—						—	—	—	—
VII Fratr. Machab.		—		—	—	—			—	—	—	—	—
Stephani pp. (ep.)				—			—			—		—	—
Inv. s. Stefani	—	—			—	—	—				—	—	—
Xyxti Felicissimi				—			—			—	—	—	—
[illegible]													
[illegible] et Dom.		[16] — (!)		—	—	—				—	—	—	—
Cyriaci				—						—	[17]	—	—
Vig. Laurentii				—						—			—
Laurentii													
Tyburtii				—			—			—		—	—
Susannae	—			—		—				—	—	—	—
Eupli				—		—	—			—	—	—	—
Hypoliti				—						—	—	—	—
Eusebii	—			—			—			—	—	—	—
Vig. assumpt. Mariae				—	—					—	—	—	—
[illegible]													

Festtag	Sakramentar I	Sakramentar II	Comes III	Comes IV	Comes V	Comes VI	Perikopenbuch VII	Perikopenbuch VIII	Perikopenbuch IX	Cantus ad missam. X	Cantus ad missam. XI	Cantus ad missam. XII	Cantus ad missam. XIII
Oct. Laurentii	. .	. . . !	—	—	—				—		—	—	—
Agapiti	. . .	. . .	. . .	—	. .	. .	—		—	—	—	—	—
Magni	. . .	— !	—	—	—				—	—	—	—	—
Timothei	. . .	[18]). . .	. . .	—	. . .	. . .	—	—	—	—	—	—	
Bartholomaei	. . .	. . .	. .			. .		—	. . .	. . .	—	—	—
Genesii	—					—			—	—	—	—	—
Rufi	. . .	—	—	—	—			—	—	—	—	—	—
Augustini	. . .	. . .	—	—	—	—	—		—	—	—	—	—
Hermetis	. . .	. .	. .	—	.	. .			—	—	—	—	—
Sabinae	. . .		. . .						—	—	—	—	—
Decoll. Johs. bap.		. . .		. .	.	. .		—	—	. . .	—	—	—
Felicis et Audacti	. . .	. . .	. .	—	.	.		—	—	—	—	—	
Nat. S. Mariae	. . .	— !	. . .	. . .	. .	. .	. .	. . .	. . .	. . .	—	—	. . .
Adriani	. .	—	. . .	—	. .	. .		—	—	—	—	—	—
Gorgonii	. .	.	—					—	.	—	. . .	—	
Proti et Hyacinthi	. .	.		—		. . .		—	—	—	—	—	—
Exaltatio crucis	. .	. . .		—	. .	. . .		—	. .	. .	—	. . .	
Cornelii et Cipriani	.	.		—	.	. .		—	—	—	—	—	—
Nicomedis	. . .	. . .		—	. . .	. . .		—	—	—	—	—	—
Eufemiae	. . .						—	—	—	—	—	—	—
Luciae et Geminiani	. . .	.		. .		. . .	—	—	—	—	—	—	—
Eustochii	— !	—	. . .	—	—			—	—	—	—	—	—
Vig. Mathaei	. . . !	. . !	.	—	. . .	. . .		—	—	—	—	—	—
Mathaei	. . .	. .	. .	. . .		. .	. .	—	. . .	—	—	—	—
Emmerami, Mauricii soc.	. .		.	.	.	. . .	[19])	[20])[. . .]	—	[21]). : :	[22]) —	—	[23]). . .
Cosmae Damiani	. . .	. . .		—		.		—	—	—	—	—	—
Vig. Michael.	—		.	—	. .	—		—	—	—	. . .	—	—
Ded. bas. s. Mich.	. . .	. .	. .	.		. . .		[. . .]	[24]) . . .	. . .	. . .	. . .	. . .
Hieronymi	. . .	.	—	—	—	—		—	—	—	—	—	—
Marci pp.	. . .		. .	—	.			—	—	—	—	—	—
Marcelli et Apulcii	. . . !		—	—				—	—	—	—	—	—
Dionysii	— !	— !	—	—	—			—	—	—	[25]). . .	—	—
Calisti	. . .	. . .	. . .	—	. . .	. .		—	—		—	—	—
Galli	— !	— !	—	—	. .	—		—	—	. . .	—	—	. . .
Lucae ev.	. . .	. .	—	—				—	—	—	—	—	—
Chrisanthi-Dariae	— !	— !	. .	—	. . .	. .		—	—	—	—	—	—
Vig. ap. Sim. et Jud.	. . .	. . .	—	—				—	—	—	-	—	—
Simonis et Judae	. . .	. . .	.	.		.		—	—	—	. . .	—	—
Vig. Omn. Sanctorum	. . .	. . . !	. . .		. . .	. .		—	—	—	—	—	—
Omnium Sanctorum	. . .	.	. . .	.	. .	. . .		. .	. . .	. .	. .	—	. . .
Caesarii	. . .	. . . !	. . .	-	. . .	. . .		-	—		—	—	—
IV Coronatorum	. .	. .	.		. .	. . .			—	—	—	—	—
Theodori	. . .	. . .	. . .	—	. . .	. . .		—	—	—	—	—	—
Vig. Martini	. . . !	—		—				—	—	—	—	—	—
Mennae	. . .	. . . !	. .	—	. . .	. . .		—	—	—	—	—	—
Martini	. . .	. . .	. . .	. . .	. . .	. . .		. . .	. . .	. . .	—	—	. . .
Othmar	— !	— !	—					—	—	. . .	—	—	. . .
Vig. Caeciliae	. . !	—	—		—			—	—	—	—	—	—
Caeciliae	. . .	. . .	. . .	—	. . .	. . .		—	—	—	[26]). . .	—	—
Clementis	. . .	. . .	. . .	—	. .	. .		—	—	—	—	-	—
Felicitatis	. . .	. . . !	. . .	. .	. . .	. .		—	—	—	—		—
Columbani	— !	—	—	—						. . .	—	—	—
Chrisogoni	. . .	. . .	. .	—	. . .	. .		—	—	—	. . .	—	—
Saturnini	. . .	. . .	. . .	—	. . .	. . .		—	—	—	—	—	—
Vig. Andreae	. . .	. . . !	. . .	—	. .	. . .	. . .	—	—	—	—	—	—
Andreae	. . .	. . .	. . .	. . .	. . .	. . .	. . .	[. . .]	. . .	. . .	—	—	. .
Nicolai	— !	— !	—	—			—	—	—	. . .	—	—	—
Zenonis	. . .	— !	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Luciae	. . .	. . .	. . .	. .	. . .	. .	—	—	—	—	—	. . .	
Thomae	. . .	. . .	—	. . .	-		-	—	—	—	—	—	—

Handschrift nicht ei- Martyrologium Martyrologium. Martyrologium nur inventio s. cr. [7]) Steht erst nach Ded. eccl. [8]) „Vigilia s. Petri". [9]) „Nat. Nat. Nat. das Martyrologium Nat. s. Ben. (durch Goldschrift hervorgehoben!) bereits am 21. März feiert und im Juli nur translatio s. Ben. (11. Juli). [12]) Translatio s. Ben. Martyrologium. Timothei et Simphoriani (22. August) und Timothei et Apollinaris (23. Aug.). [19]) Hier ist eine Lücke in der Handschrift. S. o. p. 42. Es ist also fraglich, welche von den in diese Zeit fallenden Festen in die Handschrift Aufnahme gefunden hatten und welche nicht. Von Vig. Martini an ist jedoch die Nicht-Aufnahme als wahrscheinlich anzunehmen, da die Sonntage, zwischen denen diese Feste zu erwarten waren, bereits wieder erhalten sind. [20]) [ ] Leseabschnitte ohne Überschrift, die aber mit einiger Sicherheit auf diese Feste zu beziehen sind. [21]) Zwei Sequenzen für Emmeram, eine für Mauricius. [22]) Emmeram hier und im Offertorium fehlend; Vig. wie im Tropar Id. gefeiert. [23]) Bl. 46d cf. erste Emmeram-Sequenz in Clm. 14 083. Ein zweiter Cantus unserer Handschrift in die sci. Emmerammi Bl. 102 entspricht dem auf Bl. 98 in jener Sammlung. Vor dem Beginn des eigentlichen Sequentiale, auf Bl. 14, findet sich ein besonderer Hymnus de sco Mauricio. [24]) Zwischen der Michaelis- und Allerheiligen-Lektion findet sich ohne Überschrift die Perikope (sedente Jhu. super montem Oliveti); von Festen, die in diese Zeit fallen, könnten etwa die Tage des Gallus, Dionysius oder Simon und Judas Anspruch auf sie erheben. [25]) Erst nach Chrisogonus stehend, Bl. 61b, durch besonders grosse Überschrift De sco. Dyonisio epc. ausgezeichnet. Der Hymnus ist ein wichtiges, interessantes Dokument für die Geschichte des Reliquienstreites. Obgleich gegen den Schluss hin (Bl. 62) auf den angeblichen Regensburger Besitz deutlich genug Bezug genommen ist,

[O quam felix parisius civitas
qua tanti martyris sepulta
noscuntur ossa corporis
sed nem nunus ratisp na beata
quae nutu supero translata
nunc ossa tenet eadem]

wurden bald am Anfang des Textes, durch Hinweisungszeichen mit dem Vers

Diem annum colens qua dionysius :|:

verbunden, noch folgende Verse von der Hand des Schreibers am Rande nachgetragen:

:: in cenobium istud transtulerat
m rtalium rex invictissimus regum Arnolfus
sanctissimi thesaurum corporis dionysii.

[26]) Bereits v. d. Vig. Ded. eccl. s. Mich. stehend, — nach Assumpt. s. Mariae.

II. Der Regensburger Kirchenkalender des X. und XI. Jahrhunderts.

I. Sakramentar des Heiligen Wolfgang in Verona. Martyrologium. Nach Ebner, unter Weglassung der später in Verona gemachten Zusätze, S. o. p. 38. ***Kursivdruck*** deutet Goldschrift, gesperrter Satz Silberschrift des Originals an. Vergl. auch I unserer Tabelle auf p. 1934.

II. Sakramentar Heinrichs II. in München. Clm. 4456. Cim. 60.) Martyrologium. S. o. p. 64. / Durch Punktlinie im Original mit dem Datum des folgenden Tages verbunden.

III. Clm. 14 569. Em. F. 72. Kalendarium: Bl. 4b bis 15b. Dieses scheint mir, wie die ganze Handschrift mit Ausnahme des letzten Teiles (Bl. 99 bis Schluss, s. XI.) noch dem X. und nicht dem XI. Jahrh. anzugehören. Doch finden sich im Kalendarium zahlreiche Zufügungen von späteren Händen — im Abdruck in ( ) gestellt —, die aber, obwohl einige von ihnen auf spätere Zeit zu weisen scheinen, noch dem XI. Jahrh. angehören. Gesperrter Druck deutet grössere Schrift im Original an. [ ] Von späterer Hand ausgestrichen.

IV. Clm. 14 124. Em. B. 32. Kalendarium: Bl. 2, 2b, s. XI. Auf jeder der beiden Seiten haben 6 Monate Platz gefunden, indem die Seiten der Höhe nach in zwei, der Breite nach in drei Kolumnen geteilt sind, deren jede einen Monat enthält.

V. Clm. 1031 (Cod. bav. 31.) = Clm. 22 255 (Windb. 55.) Kalendarium: Bl. 1b bis 7, s. XI, zweite Hälfte. Die Handschrift stammt zwar aus Kloster Windberg, aber der Charakter des Kalenders ist durchaus regensburgisch (Erhard, Emmeram, Wolfgang.) Auch die Initialornamentik, die die Handschrift im weiteren Verlauf des Textes aufweist, stimmt mit gesicherten Regensburger Arbeiten überein. S. o. p. 167, Anm. Bl. 9b ff. enthält die Handschrift ein Martyrologium, das Mon. Boica XIV, p. 90f. publiziert ist, leider in einem wertlosen Abdruck, da unvollständig und ohne Altersscheidung der verschiedenen, über 500 Jahre (Einträge s. XII—XVIII) auseinanderliegenden Hände. In unserem Abdruck des Kalendariums sind die Nachträge nicht berücksichtigt; gesperrt Gedrucktes ist im Original durch Miniumschrift ausgezeichnet.

	I	II	III	IV	V
Januar					
1.	Circumcisio dni. Martinae uxoris Adriani.	Circumcisio dni.	Oct. dni et circumcisio eius. (Basilii ep. Martinae.)	Circumcisio dni.	Circumcisio dni. Basilii ep.
2.		Ysidori ep. et m.	Oct. Stefani.	Oct. Stefani.	Oct. Stefani protom.
	virg.	Genovevae virg.	Oct. Johannis Ev. (Genovevae.)	Oct. Johannis ev.	Oct. Johannis ap.
4.			Oct. Innocentum.	Oct. Innocentum.	Oct. Innocentum.
5.	Simeonis mon. qui in co-	Simeonis mon.	(Symeonis. Vig Epifaniae.)	Vig. Epifaniae.	
6.	*Epiph. dni.*	Epifania dni.	Epifania dni.	Epifania	Epifania
		Luciani presb.	(Juliani et soc.)		
8.		Erhardi.	(Erhardi.)		Herhardi ep.
		Jocundi m.			
10.	Pauli primi her.	Pauli erem.	Pauli I. herem.	Pauli I. mon.	Pauli I. herem.
		In affrica S. Salvii.	Educatio Christi de Aegypto	—	

	I	II	III	IV	V
Januar					
12.		Zotici mart.			
13.	Hilarii cf.	Oct. Epif.	Hilarii et Oct. Epif.	Oct. Epif. Hilarii.	Oct. Epif. Remigii et Hylarii ep.
14.	*Felicis in pincis.*	Felicis cf.	Felicis pbr. (Mauri abb.)	Felicis pbr.	Felicis pbr. Mauri abb. Macharii abb.
15.	–	[illegible]			
16.	[illegible]	Marcelli pp.	Marcelli pp.	Marcelli pp.	Marcelli pp.
17.	[illegible] berti cf.	[illegible]	Antonii (Speosyppi mart et soc.)		Antonii abb.
18.	Priscae virg.	Priscae virg.	(Priscae mart.)	Priscae.	Romae Cathedra S. Petri. Priscae virg.
19.	[illegible] Mariae soror. Lazari.	Martae et Mariae.	(Mariae, Marthae, Audifax, Abbacuc).		
20.	[illegible]	Fabiani et Sebastiani.	Sebastiani et Fabiani	Fabiani	Fabiani pp. Sebastiani mart.
21.	[illegible]	Agnae virg.	[illegible] pbr. et mart.)	[illegible]	[illegible]
22.	Vincentii et Anastasii mart.	Vincentii diac. et mart.	Vincentii et Anastasii.	Vincentii diac.	[illegible]
23.	Romae Emerentianae.	Emerentianae virg.	(Emmerentianae).	Emmerentianae.	Emmerentianae.
24.	Thimotei ap.	[illegible]	(Timothei, Babilae ep. et mart.)	–	Tymothei.
25.	*Conv. Pauli in Damasco* et Proiecti mart.	Conv. Pauli.	Cov. Pauli. (Praciecti ep. et mart.)	Conv. Pauli.	Conv. Pauli. Preiecti.
26.	[illegible]	Policarpi ep.	[illegible]		
27.		Sulpitii ep. et cf.	(Johannis Chrisostomi.)		
28.	Ange (!) secunde.	Secundae Agnetis.	Oct. S. Agnetis.	Oct. Agnetis.	Oct. Agnetis virg.
29.		In trever. Valerii ep.	(Eucharii, Valerii. Materni ep.)		Treveris Valerii.
30.	[illegible]	Adelgundae virg.		–	
31.		In affrica Victoris mart.			–
Februar					
1.	[illegible] virg.	Brigidae virg.	Policarpi Brigidae.	Brigidae.	Brigidae
2.	Purificatio S. Mariae virg.	Purificatio S. Mariae.	Purificatio S. Mariae.	Purificatio S. Mariae	Purificatio S. Mariae.
3.	Blasii ep. et mart.	Blasii ep et mart.	Blasii ep.	Blasii.	Blasii.
4.	–	Gelasii et Donati.	–		–
5.	Agathae virg. et mart.	Passio Agathae virg.	Agathae.	Agathae.	Agathae.
6.	Depositio beatorum presulum Amandi et Vedasti.	Amandus ep.		Vedasti. Amandi.	Amandi et Vedasti.
7.	Helenae.	Helenae		–	–
8.	Julii pp.	[illegible]	–	Helenae.	Helenae reg.
9.	–	Ammonis aliorumque XXVII.	(Altonis cf.)	–	–
10.	*Scolasticae virg.* et Sotheris virg.	Scolasticae virg.	Scolasticae virg.	Scolasticae.	Scolasticae.
11.	Desiderii ep.	Desiderii ep. et mart.	Eufrosinae virg.	–	–
12.	Passio Damiani militis.	Damiani militis.	–	–	Eulaliae.
13.	Lugduno depositio b. Stefani ep.	Castoris cf.	–	–	–
14.	Valentini mart.	Valentini pbr.	Valentini pbr.	Valentini.	Valentini. Vitalis. Feliculae.
15.	Depos. Silvini ep. et Faustini et Jovitae.	Faustini et Jovitiae.	(Faustini et Jovittae.)	–	–
16.	In Combas passio Julianae virg.	Julianae virg.	[illegible]	Julianae	Julianae.
17.	In Babilonia Polichronii ep. et mart.	Polocronii ep. et mart.	(Polychronii ep.)	–	–
18.	–	Silvani et Damasi.	Hic peccavit Adam (Symeonis ap.)	–	–
19.		Publii et Juliani.	–		–
20.	Eucharii ep. et cf.	Eucharii ep. et cf.	Valentini ep.	–	
21.		Fortunati aliorumque XVI.	–	–	

	I	II	III	VI	V
Februar					
22.	*Cathedra S. Petri in Antiochia.*	Cathedra S. Petri.	Antiochiae Cathedra S Petri.	Cathedra S. Petri.	Antiochiae Cathedra S. Petri.
23.		In Asia Policarpi.	(Vig. Mathiae ap.)	—	—
24.	Mathiae ap.	Matthiae ap.	Mathiae ap. (Inventio capitis Johannis bap.)	Mathiae ap.	Mathiae.
25.	Ualtburgae virg.	Waltpurgae virg.	(Waltpurgis virg.)	Waltpurgis virg.	Waltpurgis.
26.	In Alexandria Fortunati cf.	In Alexandria Fortunati.	—	—	—
27.	In Affrica Dionisii et aliorum XXIIII.	In Affrica Dionysii mart.	—	—	—
28.	—	In Alexandria Serapionis.	—	—	—
März					
1.	In Affrica Donati mart.	Albini ep.	—	—	Marcii.
2.	Romae Simplicii pp. XLVIII.	Romae Simplicii pp.	—	—	Chunegundis.
3.	—	Felicis et Donati.	—	—	—
4.	Romae Lucii pp. et mart. et Adriani cumsoc. s.	Romae Lucii pp.	—	—	—
5.	Antiochiae Focae ep.	Passio S. Focae ep.	—	—	—
6.		Quiriaci pbr.	—	—	—
7.	Carthagine passio virg. Perpetuae et Felicitatis.	Perpetuae et Felicitatis.	(Perpetuae et Felicitatis.)	Perpetuae et Felicitatis.	Perpetuae. Felicitatis.
8.	—	Cyrilli ep.	—	—	—
9.	In Armenia minore XL militum.	Candidi et Quirionis.	(Passio XL militum in Sebastia.)	—	—
10.	In Persida passio LXII martyrum.	Palatini et Firmi.	(Marinae virg.)	—	—
11.		Heraclii mart.	—	—	—
12.	*Gregorii pp.*	Romae Gregorii pbr.	Gregorii pp.	Gregorii pp.	Romae Gregorii pp.
13.	In Nicomedia Macedonii pbr. et Patriciae uxoris eius et filiae eius Modestiae.	Macedonii pbr.	—	—	—
14.	Leonis.	Leonis mart.	—	—	—
15.	Passio Jakobi ap.	Lucii ep. et mart.	—	—	—
16.	Cyriaci mart.	Cyriaci mart.	—	Gerdrudis.	—
17.	Dopositio Patricii cf. et Gerdrusis virg.	Gerdrudae virg.	Patricii et Gerdrudae.		Gerdrudis virg. Patricii cf.
18.	Prima dies seculi.	Romae Pirmenii mart.	—	—	—
19.	In Bethleem Joseph nutritoris Dni.	Josef nutritoris.	—	—	—
20.		Gudbert abb. et ap.	—	—	Chunberti ep.
21.	*Benedicti abb.*	Benedicti abb.	Benedicti abb.	Benedicti abb.	Benedicti abb.
22.		Secundi mart.	—	—	—
23.	—	In Affrica Fidelis.	—	—	—
24.	—	Annunciatio dni.	(Quirini mart.)	—	—
25.	Adnunciatio et conceptio atque crucifixio dni. *Ambrosii.*	Romae Castuli mart.	Annunciatio S. Mariae.	Annunciatio S. Mariae.	Annuntiatio S. Mariae.
26.	—	Resurrectio Dni.	(Castuli.)	—	—
27.	—	Rogati mart.	(Martiani Rötperti.)	Resurrectio dni.	Resurrectio dni. Rödperti cf.
28.	—	Pastoris mart.	—	—	—
29.	—	Julianae virg.	—	—	—
30.	—	Victoris mart.	(Quirini mart.)	—	—
31.	Reguli ep. et cf.	Reguli ep.	—	—	—
April					
1.	In Thessalonica Quintiani, Agupis et Chioniae.	Quintiani.	—	—	—
2.		Niceti ep.	—	—	—

April	I	II	III	IV	V
3.	Passio S. Theodosiae virg.	Theodosiae virg.	(Theodosiae.)	—	—
4.	*Ambrosii cf. et ep*	Ambrosii ep.	Ambrosii.	Ambrosii	Ambrosii.
5.	—	Apollonii cf.		—	—
6.	Romae Coelestini pp. XLIII.	Celestini pp.	—	—	—
7.	—	Hyrenei ep.		—	—
8.	—	Macharii cf.	—	—	—
9.	VII Virginum	Antonii cf.	(Mariae aegyptiac.)	—	—
10.	Antonii mart.	Ezechielis prof.	—	—	—
11.	—	Domini ep.		Leonis pp.	Leonis pp.
12.	In civ. Calcedonia passio S. Eufemiae.	Depos. Julii ep.		—	—
13.	—	Eufemiae virg.		Eufemiae virg.	Eufemiae virg.
14.	Tiburtii, Valeriani et Maximi.	Tiburtii Valeriani.	Tyburtii, Valeriani, Maximi.	Tiburtii Valeriani.	Tyburtii Valeriani Maximi.
15.	—	Olimpiadis.		—	—
16.	—	Romae Marcialis.		—	—
17.	Donnani mart.	Petri dia	--	—	—
18.	—	Patrii et Caloceri.	—	—	—
19.	—	In Affrica Ermogenis.	(Leonis IX. pp.)	—	Leonis.
20.	Victoris ep., Felicis et Alexandri, et Anaciti (!) pp. X.	Senesii mart.	Senesii mart.	—	—
21.	Maximi mart.	Maximi mart.	—		
22.	Romae Sotheris pp. XII et Gai pp. XXVIII.	Romae Sotheris et Gai.		—	—
23.	*Georgii mart.*	In [illegible]	Georgii mart. (Adelberti ep.)	Georgii.	—
24.	—	[illegible]	—	—	Georgii mart. Adelperti ep.
25.	Marci ev. Letania major.	Marci ev. et letania major.	Marci ev.	Marci ev.	Marci ev. Letania major.
26.	—	Cleti Marcellini pp.	(Cleti pp.)	—	—
27.	Anastasii pp. et cf. XL.	Anastasii ep.	Noë ingressus est archam.	—	—
28.	Vitalis mart. et Torpetis	Vitalis mart.	Vitalis.	Vitalis.	Vitalis.
29.	Romae Cleti pp. et mart. II.	Richarii sacerd.			—
30.	Romae Quirini ep. et mart.	Romae Quirini mart.	(Vig. Philippi, Jakobi app.)		
Mai					
1.	*Philippi et Jakobi fr. dni.* Waltburgae virg.	Philippi et Jakobi.	Philippi et Jakobi. (Sigismundi reg. Translat et dedicat sce. Waldpurgae.)	Philippi Jakobi.	Philippi Jacobi. Waltpurgis.
2.	Alexandria Athanasii ep. et cf.	Athanasii ep.	(Athanasii. Quiriaci.)	—	
3.	Ss mart. Alexandri pp. Eventi et Theodoli et Inventio s. crucis.	Alexandriae: Inventio s. crucis.	Inventio s. crucis. Alexandri Eventi.	Inventio s. crucis. Alexandri Eventi.	Inventio s. crucis. Alexandri Eventi Theodoli.
4.	Floriani mart.	Floriani mart.	(Floriani.)	—	—
5.	Ascensio dni.	Hilarii ep.	Ascensio dni. (Gotehardi.)	Ascensio dni.	
6.	S. Joannis ante port lat. quando a Domitiano in ferventis olei dolium missus est.	Johannis ante port.	(Johannis ap. ante port. lat.)	Johannis ap.	Johannis ap. ante port. lat.
7.	—	Flavii ep.	—	—	—
8.	Mediolani: Victoris mart.	Mediol: Victoris mart.	Victoris mart.	Victoris mart	Victoris.
9.	Romae: Beati ep. et cf.	Beati cf.	-	—	
10	Gordiani et Epimachi mart	Gordiani et Epimachi.	Gordiani Epimachi.	Gordiani Epimachi.	Gordiani Epimachi

	I	II	III	IV	V
Mai					
11.	Vienna: depos. S. Mammerti ep., cuius consulatu triduanum ieiunium ante ascensionem celebratum.	Mamerti ep.		—	
[illegible]	[illegible] atque Pancratii.	Nerei Achillei.	Pancratii. Nerei et Achillei.	Nerei Achillei.	Nerei Achillei. Pancratii.
[illegible]	Treiecto: Servatii ep. et [illegible] ad mart.	Gengulfi mart.	Gangolfi (Ded. S. Mariae ad. mart.)	Gengolfi.	Gengolfi. S. Mariae ad mart.
[illegible]	Romae: Theodori pp. LXXIII. In Siria pass. S. Victoris et Coronae virg.	Pachumii abb	(Bonifacii. Servatii ep.)	—	-
[illegible]		Simplicii pbr.	—	—	—
[illegible]	Eugeniae virg.	Peregrini ep. mart	—	—	—
[illegible]	Romae: Peregrini mart.	Victoris et Basillae	-	—	—
[illegible]		Serapionis pbr.	—	—	-
[illegible]	Romae: Potentianae virg.	Potentianae virg.	Potentianae.	Potentianae.	Potentianae.
20.		Theodori mart.	Basillae reg.	—	—
21.	Valentis mart.	Valentis mart.	Valentis mart.	—	—
22.		Faustini cf.	—		—
[illegible]	Desideri ep. Sulpitii et Serviliani mart.	Desiderii ep	Desiderii ep.	—	—
24.		Donatiani et Rogantiani mart.	—	—	—
[illegible]	Romae: Urbani pp. et mart. XVII.	Romae: Urbani pp.	Urbani.	Urbani.	Urbani.
26.	*Augustini ep.* primi anglorum in Britania.	Augustini anglor. ep.	(Augustini)	—	—
27.	—	Passio Johannis pp.	—	—	—
28.	Parisiis: depos. S. Germani ep.	Depos. S. Germani ep.	Germani parisior. ep.	—	—
[illegible]	Treveris: depos. S. Maximi ep.	Maximi ep.	Maximini.	—	Maximini.
[illegible]	Romae: Felicis pp. et mart. XXVI.	Romae: Felicis pp. et mart.		-	—
[illegible]	Petronellae virg.	Petronellae virg.	Petronellae (Cantii, Cantiani, Cantianellae.)	Petronellae.	Petronellae.
Juni					
1.	—	Pamfili mart.	(Nicomedis mart) (Symeonis cf.)	Nicomedis.	Nicomedis.
2.	*Marcellini et Petri.*	Marcellini et Petri.	Marcellini et Petri (Erasmi.)	Marcellini et Petri.	Marcellini et Petri.
[illegible]	—	Dep. s. Leifardi pbr.	(Pergentini et Laurentini mart.)	—	—
[illegible]	Quirini ep. et mart.	Romae: Quirini ep. mart	—	-	—
[illegible]	Passio s. Bonifacii archiep.	Passio Bonifacii archiep	Bonifacii ep.	Bonifaci	Bonifacii.
[illegible]	Vincentii mart. et Benigni diac.	Vincentii et Benigni	—	—	—
[illegible]		Fortunati.	—	—	—
[illegible]	Medardi cf.	Medardi ep. et cf.	Medardi.	Medardi.	Medardi.
[illegible]	Primi et Feliciani	Primi et Feliciani.	Primi et Feliciani. (Columbae abb.)	Primi et Feliciani.	Primi et Feliciani.
[illegible]		Gethulii mart.	—	—	—
[illegible]	Barnabae ep. adiutoris Pauli.	Barnabae ap.	Barnabae ap. (Felicis Fortunati)	Barnabae.	Barnabae.
[illegible]	Romae: Basilidis, Cyrini, Naboris et Nazarii mart.	Basilidis, Zirini, Naboris et Nazarii.	Basilidis, Cirini, Naboris, Nazarii.	Basilidis, Zirini e. a.	Basilidis, Cyrini, Naboris, Nazarii.
[illegible]	—	Feliculae virg.	[illegible])	-	Feliculae.
[illegible]	Passio S. Valerii et Rufini mart.	Valerii et Rufini	(Valerii et Rufini. Helisei et Abdiae.)	—	-
[illegible]	[illegible] *centiae mart.*	Viti, Modesti et Crescent.	Viti, Modesti, Crescentiae	Viti, Modesti, Crescentiae.	Modesti Crescentiae.

	I	II	III	IV	V
Juni					
16.		Justinae virg. et mart.	(Julittae virg. Aurei et Justini.)	—	
17.	—	Depos. s. Aviti pbri.		—	—
18.	Romae passio s. Marci et Marcelliani.	Marci et Marcelliani.	Marci et Marcelliani.	Marci et Marcelliani.	Marci et Marcelliani.
19.	Mediolano passio s. Gervasii et Protasii	Gervasii et Protasii mart.	Gervasii Protasii.	Gervasii Protasii.	Gervasii Protasii.
20.	–	Aurei ep. et mart.		—	
21.	Passio S. Albani mart. et Eusebii historiographi.	Passio s. Albani mart.	Albani.	Albani.	
22.	In civ. Nola: Paulini ep. et Jakobi ap. Alphaei.	In Nola civ. Paulini ep.	(Paulini ep.)	Paulini.	
23.	Vig. Johannis bap.	Edildrudae regin.	Vig. Johannis bap.		Vig. Johannis bap.
24.	Johannis bap.	Johannis bap.	Johannis bap. (Gallicani mart.)	Johannis bap.	Johannis bap.
25.		Severae virg.		—	–
26.	Romae Johannis et Pauli fratrum mart.	Johannis et Pauli.	Johannis et Pauli (Vigilii ep.)	Johannis et Pauli.	Johannis et Pauli
27.	In Epheso revelatio VII dormientium.	VII dormientium.	(Simphorosae cum VII filiis.)	—	—
28.	Romae: Leonis pp. et vig. apostolorum.	Leonis pp. et vig. apostolorum.	Vig. Petri et Pauli. (Leonis pp.)	Leonis pp. Vig. apostolorum.	Leonis pp. Vig. Petri et Pauli.
29.	***Ss. app. Petri et Pauli et aliorum*** DCCCLXXIIII.	Petri et Pauli.	Petri et Pauli.	Petri et Pauli app.	Petri et Pauli.
30.	Festivitas s. Pauli ap. et Marcialis ep.	Marcialis ep.	Festivitas s. Pauli. (Marcialis ep.)	Festivitas s. Pauli.	Memoria s. Pauli
Juli					
1.	Romae: Gai ep. Fides, Spei et Caritatis cum Sophia matre earum.	Romae Gai ep.	(Oct. s. Johannis bap.)		Oct. S. Johannis bap.
2	Romae Processi et Martiniani et Monagundis.	Processi et Martiniani.	Processi et Martiniani mart.)	Processi Martiniani.	Processi Martiniani
3	Thomae ap.	Trifonis et Menelai.	(Translat. s. Thomae.)	—	—
4	Translat. s. Martini ep. Odalrici ep. et cf.	Odalrici ep.	Odalrici ep. (translat. s. Martini cf.)	Odalrici.	Odalrici.
5.	—	In Sicilia: Agathonis.	—	—	—
6.	Oct. Apostolorum. Goaris cf.	Goaris cf.	Oct. Apostolorum. (Esaiae proph. Goaris cf.)	Oct. apostolorum.	Oct. apostolorum. Goaris mart.
7.	Uuillibaldi ep. et cf.	Willibaldi ep.	(Willibaldi.)	Willibaldi.	Willibaldi.
8.	In Germania: Chiliani et soc. eius.	Chiliani sociorumque eius.	Chiliani, Cholom., Totm.	Kiliani.	Kiliani
9.	In Aegypto: pass. s. Cyrilli ep. et s. patris nostri Effrem mon.	Effrem mon.			—
10.	Romae fratrum filiorum s. Felicitatis: Philippi, Vitalis, Marcialis, Alexandri, Silani, Januarii et Felicis.	VII fratrum.	VII fratrum.	VII fratrum.	VII fratrum.
11	Floriaco: translat. s. Benedicti.	Translatio Benedicti abb.	Benedicti abb.	Benedicti abb.	Translat. s. Benedicti
12	—	Felicis et Primitivi.	Margaretae virg. (Ermagorae et Fortunati.)	—	Margaretae. Pii pp.
13.	Margaretae virg.	Margaretae virg.	(Heinrici imp.)	Margaretae.	—
14.	—	Anatholiae mart.		—	
15.	XII apostoli divisi ad praedicandum.	Cirici et matris eius.	Dispersio apostolorum.)	Dispersio apostolor.	Divisio apostolor.
16.		Susannae.	—		
17	In Carthagine: Sperati ep. Marcialis et Januarii mart.	Sperati ep.	(Martialis, Januari, Alexii.)		Alexii cf.
18.	Arnulfi cf.	Arnulfi cf.	(Arnolfi cf.)		
19	Arsenii mon. et Christinae virg.	Arsenii mon. et Christinae virg.	(Arsenii.)	—	

	I	II	III	IV	V
20.		Philiberti abb	—	—	—
21.		Praxedis virg.	Braxedis. (Arbogasti ep.)	Braxedis.	Braxedis.
22.			(Mariae Magdal.)	Mariae Magdal	Mariae Magdal.
23.		Ravenna: Apollinaris.	Apollinaris mart.	Apollinaris.	Apollinaris.
24.		Simplicii mart.	(Vig. Jakobi ap.) (Christinae virg.)	Christinae.	Christinae virg.
25.	virg.	Jacobi ap. et Christofori mart.	Jacobi ap. (Christofori mart.)	Jacobi ap.	Jacobi ap. Christofori mart.
26.	—	Romae: Euticiani pp.	—	—	—
27.	In Siria: Simeonis mon.	In Siria: Simeonis m.	(Vigilii ep.)	—	—
28.	Pantaleonis mart. Romae Innocentii pp. XLI.	Pantaleimonis mart.	(Pantaleonis.) (Nazarii et Celsi.)	Pantaleonis.	Pantaleonis mart.
29.	In Affrica: Felicis, Simplicii, Faustini, Beatricis.	Felicis, Simplicii, Faustini, Beatricis.	(Felicis, Simplicii, Faustini e. a.)	Felicis. Simplicii.	Felicis pp., Simplicii, Faustini, Beatricis.
30.	Romae: Abdon et Sennis et Ursi ep.	Romae: Abdo Sennes.	Abdo Senne.	Abdo. Senne	Abdon. Sennes.
31.	Antissidoro: depos. s. Germani ep. et cf.	Tertullini mart.	Germani ep.	Germani ep.	Germani ep.
August					
1.	*Petri ad vincula.* VII fratrum Machabaeor.	Petri ad vinc.	(Petri ad vinc.) (VII Machab. Eusebii.)	Vincula s. Petri.	Vincula s. Petri.
2.	Stephani pp. et mart. *Inventio corporis s. Stephani protomart. Christi.*	Romae: Stefani pp. Inventio s. Stefani protomart.	Stefani pp. Inventio corporis s. Ste-	Stefani pp. Inventio s. Stefani protomart.	Stefani pp. Inventio s. Stefani protomart.
3.	Romae: Justini pbr. qui collegit.	Justi pbr.		—	
5.	—	Oswaldi reg.	(Oswaldi regis.)	—	Oswaldi reg.
6.	Romae: Syxti ep. Feli-	Sixti, Felicis, Agapiti.	Xyxti, Felicis, Agapiti.	Syxti Felicissimi.	Sixti pp. Felicissimi, Agapiti.
7.	In Aritia: Donati ep. et mart. et Affrae mart.	Afrae mart.	(Donati. Afrae.) (Hylarini.)	Donati. Afrae.	Afrae.
8.	Romae: Cyriaci diac. et mart. cum aliis XX.	Ciriaci diac.	(Cyriaci.)	Cyriaci.	Cyriaci soc.
9.	Romae: Romani mart.	Veron.: Firmini et Rustici.	(Vig. Laurentii.)	Vigilia Laurent.	—
10.	Laurentii mart.	Romae: Laurentii diac.	Laurentii.	Laurentii.	Laurentii.
11.	Tiburtii mart. et Susannae.	Tiburtii mart.	Tiburtii. (Radegundae reg.)	Tyburtii.	Tyburtii.
12.	Passio s. Eupli diac.	Eupli diac.	Eupli.)	—	—
13.	Romae: Yppoliti, Cassiani, Uuicberti cf. Radegundis	Romae: Ypoliti, Cassiani.	Ypoliti mart. (Cassiani mart.)	Ypoliti.	Ypoliti.
14.	Romae: Eusebii sac.	Eusebii sac.	Eusebii. (Vig. S. Mariae.)	Eusebii.	Eusebii.
15.	Assumptio Mariae.	Assumptio Mariae.	Dormitio S. Mariae.	Assumptio S. Mariae.	Assumptio S. Mariae.
16.	Mettis: depos. s. Arnulfi ep. et cf.	Arnolfi ep.	(Arnulfi ep. et cf.)	Arnulfi ep.	—
17.	Oct. Laurentii mart. et Mammertis mon. et mart.	Eufemiae virg.	Oct. Laurentii.	Oct. Laurentii.	Oct. Laurentii.
18.	Passio s. Agapiti mart. Magni mart.	Agapiti mart. Magni mart.	Agapiti mart. Helenae reg.)	Agapiti. Magni.	Agapiti. Magni.
20.	—	Maximi pbr.			
21.	Mimate: Privati mart.	Privati mart.	—		—
22.	Timothei et Simphoriani mart.	Timothei et Simphoriani.	Timothei. Simforiani. (Oct. Mariae.)	Timothei. Simforiani.	Oct. Mariae. Tymothei Symphoriani.
23.	In Aquilegia: Fortunati.	Timothei et Apollinaris.	Vig. Bartholomei.	Vigilia Bartholom.	Tymothei et Apollinaris.
24.	—	Passio s. Bartholomei ap. Genesii mart. Frenei et Abundi.	Bartholomei. (Genesii.) Alexandri. Anastasii. Hirenei Abundi.)	Bartholomei ap. Genesii.	Bartholomei. Genesii mart. —

	I	II	III	IV	V
August					
27.	Cappua: Rufi mart.	Rufi mart.	—	Ruf.	[illegible]
28.	[illegible] Hermetis. In Affrica: Augustini.	[illegible]	Augustini. (Hermetis, Pelagii.)	Augustini.	Hermetis mart. Augustini [illegible]
29.	[illegible] Savinae virg.	[illegible]	Decoll. Johannis bap. (Sabinae virg.)	Decoll. Johannis bap.	Decoll. Johannis bap.
30.	[illegible]	[illegible]	Felicis Audacti.	Felicis Audacti.	Felicis Audacti.
31.	[illegible]	Treveris Paulini ep.	[illegible]	Paulini ep.	Paulini.
September					
1.	In Capua: Petri mart. Remis: Syxti et Sinnitii ep.	Verenae virg.	Verenae virg. (Egydii. Prisci).	Verenae.	Aegidii abb. Prisci mart.
2.	Justi Lugdunensis ep.	Justini ep.	(Antonii pbr.)	—	—
3.	Antonii mart.	Antonini mart.	—		
4.	—	Erndrudae virg.			-
5.	Quintini.	Quintini cf.		—	Moysi proph.
6.	[illegible]	Magni cf.	[illegible]		
7.	Clodoaldi reg. et Reginae virg.	Reginae virg.	(Basylissae virg.)	—	Reginae virg.
8.	[illegible] *Nat. s. Mariae virg.* Corbiniani	[illegible]	[illegible]	Nat. s. Mariae. Adriani.	[illegible] ani mart.
9.	[illegible]	Romae: Gorgonii mart.	[illegible]	Gorgonii.	[illegible]
10.	In Alexandria Salvii ep.	In Alexandria: Salvii mart.		—	-
11.	Romae: Proti et [illegible] mart.	Romae: Proti et Yacinthi.	Proti, Yacinthi, Felicis Regulae.	Proti, Hiacinthi.	Proti, Jacinthi.
12.		Depos. Evanti ep.		—	—
13.	Ivronis depos. s. Lidorii ep.	VII Dormientium.		—	Philippi ep.
14.	[illegible] mart. Et exaltatio s. crucis.	Exaltatio s. crucis.	Cornelii Cipriani. Exaltat. s. crucis.	Exaltatio s. crucis. Cornelii.	Exaltatio s. crucis.
15.	Nicomedis pbr. et mart.	Nicomedis mart.	[illegible]	Nicomedis.	Nicomedis.
16.	Calcedonia pass. s. Eufemiae virg. et Luciae et Geminiani.	Luciae, Geminiani, Eufemiae.	Eufemiae.	Eufemiae.	Eufemiae virg.
17.	Lantperti mart.	Lantperti ep.	(Lamberti.)	Lantperti.	Lamperti ep.
18.		[illegible]		—	-
19.	In Campania: passio s. Januari ep. et s Theodori ep.	In campania: Januarii ep.	—	Januarii.	Januarii soc. [illegible] Math.
20.	Ss mart. Faustae et Einlasi et s. Eustochiae	Mathaei ap.	Vig. Mathaei.	Vig. Mathaei ap.	Mathei ap. et ev.
21.	*Mathaei ap. et ev.*	[illegible]	Mathaei ap.	Mathaei ev.	—
22.	Mauricii, Candidi, Exuperii, Victoris. Et Emmerami.	Teclae virg.	Mauricii. Hemmerami ep.	Emmerammi. Mauricii.	(Mauricii soc. Emmerami mart.)
23.	[illegible] post [illegible] Petrani et Secundae virg.	Ruodperti ep.	(Theclae.)		Teclae virg.
24.	[illegible] bap. Salisburgo: Ruodberti ep.	Passio s. Firmini ep.	[illegible]	-	Conceptio s. Johannis bap.
25.	In [illegible] Firmini ep.	Cipriani et Justinae.	—	—	—
26.	Cypriani et Justinae mart.	Cosmae Damiani.	(Cypriani. Justinae.)	—	-
27.	In civ. Aegea passio ss. Cosmae et Damiani. Thimotei discipuli Pauli ap.	Venciscialvi mart.	Cosmae Damiani.	Cosmae Damiani.	Cosmae Damiani.
28.	Unenkizlai mart. et Liobae virg.	Dedicatio basil. sci. Michaelis.	(Wenzenslai.)	Venzlai.	Venizlai mart.
29.	Dedicatio basil. s. archangeli Michaelis.	Hieronymi pbr.	Michaelis.	Michaelis.	[illegible] omnium caelestium v.
30.	In Bethleem: depos. s. Hieronimi pbr.	—	Hieronimi.	[illegible]	[illegible]

	I	II	III	IV	V
1.		Remigii ep.	Remigii. (Germani Vedasti.)	Remigii. Germani.	Remigii. Germani. Vedasti.
2.	[illegible]	Leodegarii mart.	Leodegarii.	Leudegarii.	Leodegarii.
	Sulpicii et Serviliani mart.	Sulpicii ep. et Servil.	(Sulpicii Serviliani.)	—	—
4	S. Germani ep. et cf.	Germani ep.	—	—	Crispi et Gai.
5	In Gallia s. Appolinaris ep.	Sergii Bacchi mart.	—	—	—
6.	—	Caprasi et Fidei mart.	(Fidis, Caprasi, Primi, Feliciani.)	—	—
7	[illegible] mart.	Romae Marci pp.	Marci pp. Sergii Bacchi. (Marcelli et Apuleii.)	Marci. Marcellini.	Marci pp.
8.	Januarii et Faustini mart.	Pelagiae mart.	—	—	Simeonis.
9	[illegible] In Colonia Gereonis cum CCCXVIII mart.	Dionysii et soc. eius.	Dionysii, Rustici, Eleutheri.	Dyonysii.	Dionysii soc.
10	—	In Affrica: Victoris mart.	(Gereonis mart.)	Gereonis.	Gereonis.
11.	Venantii mart.	Venantii mart.	—	—	—
12	Maximiliani mart.	Maximiliani mart.	—	—	—
13	In Mesopotamia Anastasii ep.	Lupencii cf.	(Carponii, Euagristi, Prisciani, Fortunatae virg.) (Cholomanni.)	—	—
14	Romae: Calisti pp. et mart.	Romae Calisti pp.	Calisti. (Burchardi ep.)	Callisti. Burchardi.	Calisti pp.
15	Nat. Maurorum CCCLX Gallis in Colonia Agrippinensi.	Fortunatae virg.	(Aureliae.)	—	—
16	*Galli cf.*	Galli cf.	Depos. s. Galli.	Galli abb.	Galli abb. Sulli ep.
17.	Leonti mart.	Leonti mart.	—	—	—
18	Lucae ev.	Lucae ev.	Lucae ev.	Lucae ev.	Lucae ev.
19	Januarii soc.	Januarii socque.	Januarii.	—	-
20.	Colonia XI milium virginum.	Caprasi et Neonis mart.	—	—	Caprasi mart.
21	Depos. s. patris nostri Hilarionis et s. Quirini mart.	s. patris nostri Hilarionis.	(XI mil. virg. Hylarionis.)	XI mil. virg.	XI mil. virg.
22.	Severini ep. et cf.	Severini ep.	(Severi.)	—	Severi ep.
23	-	Parisius (!) Vernantii abb.	Oct. s. Galli. (Severini ep.)	-	Severini ep.
24.	—	Victoriae virg.	—	—	—
25.	Crispini et Crispiniani.	Crispini et Crispiniani.	Crispini et Crispiniani.	Crispini.	Crispi Crispiniani.
26.	Amandi cf. atq. ep.	Amandi ep.	(Amandi ep.)	Amandi.	Amandi.
27.	Vigilia apostolorum. Crisanti et Dariae.	Crisanti et Dariae.	Vig. ap. Jud. et Sim.	Vig. ap. Sim. et Jud.	Vig. ap Sym. et Jud.
28.	Simonis et Judae ap.	Simonis et Judae.	Judae et Simonis ap. (Narcissi.)	Simonis et Judae.	Symeonis et Judae. Narcissi.
29		In Lucania: Quinti mart. Theonesti cf.	(Wolfkangi ep. Quintini mart.)	—	—
31	Passio s. Quintini mart. et vigilia omnium sanctorum.	In Gallus (!) Quintini mart.	Vig. omnium sanctor.	Vig. Omnium sanctor.	Wolfkangi ep. Quintini mart.)
November.					
1.	*Omnium Sanctorum.* Caesarii diac.	Omnium Sanctorum.	Omnium Sanctorum. (Cesarii.)	Omnium Sanctorum.	Omnium sanctorum. Caesarii.
2		In affrica: Justi.	Eustachii	—	Eustachii.
	Hunberti cf. Valentini pbr. et Hilarii diac.	Hunberti cf.	Pirmini ep.		Pirminii.
3	Germani ep. Domini et Amandi ep.	Germani ep.		—	—
	Felicis pbr. et Eusebii mon.	Eusebii mon.			—
6.	Depos. s. Willibrordi ep.	Willibrordi ep.	(Leonardi cf.)	—	Leonardi cf.
		Rufi mart.	(Willibrordi.)	Willibrordi.	Willebrordi ep.
8.	[illegible] S. Julianae.	Romae IIII coronat.	IIII coronatorum.	III coronatorum.	IIII coronatorum.
	Theodori mart.	Theodori mart.	(Theodori.)	Theodori.	Theodori.
		In Antiochia: Demetrii ep.	[Mennae mart.]		—
	Martini cf. atq. ep. et Mennae mart.	Depos. Martini ep.	Martini. (Mennae.)	Martini.	Martini. Mennae

	I	II	III	IV	V
November					
12.	Arsacii cf.	Arsacii cf.	—	—	—
13.	Turonis Brictii ep.	Turonis Brictii ep.	Brictii ep.	Brictii.	Brictii.
14.	—	Clementini.	—	—	—
15.		Marini ep. et mart.	Vindani cf.	—	—
16.	Felicitatis et Otmari cf. Magni Augustini.	Otmari abb. cf.	Othmari abb.	Othmar.	Othmari
17.	Florini.	Florini cf.	(Florini pbr.)	—	Aniani.
18.	Romani	Romani mon. et mart.		—	—
19.	Simplicii.	Simplicii ep. et cf.		—	Gelasii.
20.		In Capadocia: Agapiti.	—	—	—
21.	In Hystriae civ. s. Mauri mart.	Mauri mart.		—	—
22.	*Caecyliae virg.*	Caeciliae virg.	Caeciliae (Longini mart.)	Caeciliae.	Caeciliae virg.
23.	Romae Clementis et Felicitatis et Trudonis cf. Columbani.	Romae Clementis ep.	Clementis. Columbani. Felicitatis.	Felicitatis. Clementis. Columbani.	Clementis pp. Felicitatis mart.
24.	Crisogoni mart.	Chrisogoni mart.	Chrisogoni. (Petri ap.)	—	Chrisogoni.
25.	Alexandri.	In Alexandria: Petri ap.	Lini pp. (Chromadi ep. constantiensis.)	—	—
26.		In Aquilegia: Valentini			Lini pp.
27.		Depositio Optati ep.		—	Maximi.
28.		Crisanti et [illegible] LX	Saturnini Chrisanti et al. [illegible] Andreae	—	
29.	Romae Saturnini mart. Chrisanti, Mauri et Dariae cum LXX militib. Vig. s. Andreae	Romae Saturnini mart.		Saturnini, Mauri, Crisanti. Vigilia Andreae.	Saturnini. Vig. Andreae.
30.	***Andreae*** ap. in Achaia.	Andreae ap.	Andreae ap.	Andreae ap.	Andreae ap.
Dezember					
1.	Candidae virg.	Candidae virg.			
2.	Cappuae Longini milit.	Longini milit.	—	—	—
3.	Solae virg.	In Alem.: Solae virg.	Eulaliae. Solae virg.		Cassiani.
4.	Barbarae virg.	Barbarae virg.	Barbarae virg.	Barbarae virg.	Barbarae
5.	—	Dalmatii mart.	—	—	—
6.	Nicolai pp. Hermogenis et Rogati.	Nicolai pp.	Nicolai ep.	Nicolai.	Nicolai.
7.	Sabini ep.	Sabini ep.	Oct. Andreae		—
8.	Zenonis cf. et ep. dedic.	Veronae Zenonis ep.	(Zenonis ep.)	Eusmarii.	Zenonis
9.	—	Euthiciani ep.	—	—	Leocadiae.
10.	Romae Meleiadis pp. XXII. Eulalie virg. et mart.	Eulaliae virg.	Eulaliae	—	Meleiadis
11.	Romae: Damasi pp. XXXVIII.	Romae: Damasi pp.	Damasi	Damasi	Damasi prof.
12.	—	Hermogenis.	—	—	—
13.	*Luciae virg.*	Luciae virg.	Luciae virg. Otiliae.	Luciae.	Luciae virg. Otiliae virg.
14.	Remis: depos. s. Nicasii ep. et mart.	Remis: Nicasii ep.	—	—	
15.		Eleutherii mart.			—
16.	—	Ravennae: Valentini.		—	
17.	In Antiochia pass. s. Ignatii ep.	Ignatii ep. et mart.		—	Ignatii ep.
18.	—	Quinti et Simplicii.	Winnebaldi abb.		Winnebaldi.
19.	—	Zosimi et Quiriaci.	—	—	Nemesii.
20.	—	Severini ep.	Vig. Thomae	Vig. Thomae ap.	Vig. Thomae ap.
21.	In India pass. s. Thomae ap.	Passio Thomae ap.	Thomae ap.	Thomae ap.	Thomae ap.
22.	—	Theodosiae virg.		—	—
23.	Romae Victoriae mart.	Victoris mart.	—	—	
24.	Vigilia Domini	Pauli et Lucian.	Vig. nat. Dni. Eugeniae virg.	Vig. nat. Dni.	Vig. nat. Dni.

I	II	III	IV	V
Dezember				
[illegible]	*Nat. Dni n. Jesu Christi* [illegible] tasiae virg.	Nativitas Domini.	[illegible] virg.)	Nat. Dni. Anastasiae	[illegible]
26.	[illegible]	Stefani protomart.	Stefani mart.	Stefani.	Stefani protomart.
27.	[illegible]	Johannis ap.	Johannis ap. ev.	Johannis ap.	Johannis ap. ev.
28.	[illegible] centium.	Innocentium.	Innocentium.	Innocentium.	[illegible]
29.	—	Crescentii mart.		—	David regis.
[illegible]	[illegible]	Perpetui ep.	—	-	—
[illegible]	Romae: Silvestri pp. [illegible]	Silvestri pp.	Silvestri.	Silvestri pp.	Silvestri pp. et cf.

III. Der Comes der Regensburger Kirche.

Das Perikopenverzeichnis, das wir in der folgenden Tabelle geben, setzt sich aus folgenden Regensburger Handschriften zusammen.

A. Capitulare Evangeliorum.

I. *Clm. 14 222. Em. C. 41.* s. X. S. o. p. 25: „Bemerkungen zu einem Inventar etc." Vergl. Serapeum 1841, p. 260 f. Becker, Catalogi etc. p. 44 f., Mitteil. d. Inst. f. öst. GF. XII, p. 3. Der Comes beginnt auf Bl. 186 und gehört zum ursprünglichen Bestande der Handschrift. Aber eine etwas jüngere Hand, die sicher noch dem ausgehenden X. Jahrh. angehört, hat Korrekturen und Einschiebungen an dem Originale vorgenommen, die in unserem Abdruck mit [versehen sind. Da wir aus den Inventaren, die die Handschrift enthält, wissen, dass sie um diese Zeit in Regensburg lag — die Hand des Rezensenten steht besonders der des Palduinus-Nachlasses (s. o. p. 25, Nr. III) nahe —, darf gerade dieser Redaktion wegen der Comes der Handschrift als Typus für die Regensburger Kirche des ausgehenden X. Jahrh. angesehen werden.

II. *Clm. 13 601. Cim. 54.* (*Utacodex*). S. o. p. 89.

III. *Rom. Vat. Ottob. Lat. 74.* S. o. p. 123. Den Eintrag des Comes in unsere Tabelle danke ich der Güte des Herrn Dr. von der Gabelentz.

IV. *Krakau. Domschatz. Evangelienbuch Heinrichs IV.* S. o. p. 178. Von Herrn Archivar Dr. Adam Chmiel in Krakau beigetragen.

B. Perikopenbücher.

V. *Pommersfelden. Gräfl. Schönbornsche Bibliothek. Cod. 2821.* S. o. p. 42.

VI. *Clm. 15 713. Cim. 179.* S. o. p. 138 f.

VII. *Salzburg. Stiftsbibliothek zu St. Peter. Cod. VI. 55.* S. o. p. 156. Von Sr. Hochw. Rat P. Willibald Hauthaler in unsere Tabelle aufgenommen.

Die Vereinigung der sieben Handschriften, die sich über den Zeitraum eines Jahrhunderts erstrecken und zwei verschiedene Kategorien evangelischer Texte darstellen, in der Form einer Tabelle, machte es unmöglich, den individuellen Charakteren der Einzeldenkmäler völlig gerecht zu werden. So blieben unbeachtet die orthographischen und geringen textlichen Varianten in den zitierten Perikopen wie in der Bezeichnung der Festtage. Die üblichen Einleitungsformeln der Perikopen: *in illo tempore* oder *dixit Jhc. discipulis suis* etc. werden nur angedeutet. Die Angabe der Stationen liess ich ganz fort, da ihr Vorkommen ohne lokale Bedeutung ist. Die grösste Willkür gegenüber den Einzeldenkmälern ergab die einheitliche Gestaltung der Reihenfolge der Perikopen und der Bezeichnung der Sonntage. Für die Reihenfolge der Tage in der Tabelle wurde im wesentlichen I zu Grunde gelegt, für die Bezeichnung der Sonntage II. Das Proprium Sanctorum unserer Handschriften verglichen wir bereits in der Tabelle des Anhangs I, c. (p. 193 f., Kolumne III—IX) mit anderen liturgischen Denkmälern aus Regensburg. Die Bezeichnung der Sonntage in den ersten fünf Handschriften unserer Perikopentabelle ist aus der folgenden Übersicht zu ersehen; in VI und VII finden sich fast keine Lektionen für die Sonntage. Ein wagerechter Strich (—) bedeutet das Fehlen des betreffenden Tages oder Leseabschnittes.

I	II	III	IV	V
[illegible]	id.	id.	id.	id.
[illegible]	Dom. II—V post Theoph.	id. I.	id. I.	id. I.
„ V „	[illegible]	id. I.	id. I.	id. I.
[illegible]	id.	id.	id.	[illegible]
„ VII—X „	[illegible]	id. I.	id. I.	[illegible]
Septuages. — Quadrages.	id.	id.	id.	id.
Ebd. II u. III in Quadrag.	id. I.	Ebd. III und IV.	id. I.	Ebd. I und II.
[illegible]	id. I.	Ebd. V.	id. I.	Dom. media.
[illegible]	Dom. de passione Dni.	Ebd. VI.	id. I.	id. II.
[illegible]	Dom. in ramis palm.	Ebd. VII.	id. I.	id. II.
[illegible]	id.	id.	id.	id.
Oct. Paschae.	id.	Dom. I post Pascha.	id. I.	id. I.

I	II	III	IV	V
Dom. II—V post [illegible]	id.	id.	id.	id.
„ VI „	Dom. post. ascens. Dni.	id. I.	id. I.	id. I.
Dom. [illegible]	id.	[illegible]	[illegible]	id.
Oct. „	id.	id.	[illegible]	id.
Ebd. I—V post oct. [illegible]	[illegible]	[illegible] VI [illegible]	id. I.	id. I.
I post nat. Apost.	Ebd. VI [illegible]	id. I.	id. I.	id. II.
„ II—VI „	„ VII—XI	id. I.	id. I.	Ebd. I—V post oct. Apost.
I II post nat. S. Laurent.	XII XIII	id. I.	id. I.	id. II.
„ III—V „ „	„ XIV—XVI „	id. I.	id. I.	id. I.
„ I „ S. Cypriani	XVII	[illegible]	id. I.	Ebd. VI post nat. S. Laurent.
„ II III „ „	„ XVIII XIX	id. I.	id. I.	*Lücke.*
IV, V	„ XX, XXI „	id. I.	id. I.	Ebd. II, III post S. Angeli.
VI VIII „ „	XXII XXIV	id. I.	id. I.	id. II.
	„ V ante Nat. Dni.		[illegible] IX [illegible] S. Cypriani	—
„ IV—I ante nat. Dni.	id.	id.	id.	id.

	I	II	III	IV	V	VI	VII
Vig. Nat. Dni.	Cum esset desponsata.	id.	id.	id.	id.	id.	id.
Nat. Dni.	Exiit edictum a caesare.	id.	id.	id.	id.	id.	—
	Pastores loquebantur.	id.	id.	id.	id.	id.	id.
	In principio erat verbum.	id.	id.	id.	id.	id.	id.
Nat. S. Stephani.	[illegible] sac. ecce ego mitto.	id.	id.	id.	id.	id.	id.
Nat. S. Johannis Ev.	Dix. Jhc. Petro sequere me.	id.	id.	id.	id.	id.	[illegible]
Nat. S. S. Innocentum.	i. i. t. Angelus dni. adparuit.	id.	id.	id.	id.	id.	id.
Nat. S. Silvestri.	. . . vigilate [illegible]	—	id.	id.		—	—
Oct. Dni.	Postquam consummati [illegible]	id.	id.	id.	id.	id.	id.
Dom. I. p. Nat. Dni.		Erat Joseph et Maria mater Jhu. mirantes.	id.	id.	id.	id.	id.
Vig. Epiphan	Defuncto autem Herode.	—	id.	id.	—	id.	—
Epiphania.	Cum natus esset Jhc. in Bethlehem.	id.	id	id.	id.	id.	id.
„	—	—	—	—	—	Johannes testimonium perhibet.	—
Nat. S. Herhardi.	—	[illegible] Vigilate ergo quia nescitis	—	—	—	—	—
Oct. Epiphan.	Venit Jhc. a Galilaea in Jordanem.	id.	id.	id.	Vidit Johs. Jhm. venientem.	id. V.	id. I.
	—	—	—	—	—	Cum audisset Jhc. quod Johs. traditus esset.	—
	—		—	—	—	id. I.	—
Nat. S. Felicis i. p.	Dix Jhc. d. s. Qui vos audit.	—	id.	id.		—	
Fer. IV.	Vidit Johs. Jhm. venientem.		id.	id.	— [s. o.]		
Nat. S. Marcelli.	. . . . Homo quid. peraegre proficiscens.		id.	id.			
Ebd. II p. Theoph.	Nuptiae factae sunt.	id.	id.	id.	id.	id.	id.

	I	II	III	IV	V	VI	VII
[illegible]	[illegible] spiritus.	—	[illegible]	id.	—	—	—
Fer. IV.	[illegible] deprecans.	—	[illegible]	id.	—	Egressus Jhc. in virtute spiritus.	—
Fer. VI.	[illegible] suam.	—	id.	id.	—	Circuibat Jhc. totam Galilaeam.	—
[illegible]	Surgens Jhc. de synagoga.	—	id.	id.	—	—	—
[illegible]	Cum descendisset Jhc. de monte.	id.	id.	id.	id.	id.	id.
Fer. IV.	[illegible] in synagogam.	—	id.	id.	—	id.	—
Fer. VI.	Cum esset Jhc. in una civitatum, ecce vir.	—	id.	id.	—	Venit ad Jhm. leprosus deprecans.	—
[illegible]	Coepit Jhc. docere ad mare.	—	id.	id.	—	—	—
[illegible]	Simile est regnum coelorum thesauro absc.	—	id.	id.	—	—	—
[illegible]	Descendens Jhc. de monte stetit.		id.	id.	id.	—	
[illegible]	. . . . Vigilate quia nescitis	—	id.	id.		—	
[illegible] IV p. Theoph.	Ascendente Jhu. in naviculam	id.	id.	id.	id.	id.	id.
[illegible]	Simile est regnum coelorum X virginibus.	—	id.	id.	—	—	—
Fer. IV.	Loquente Jhu. ad turbas ecce unus de principibus	—	id.	id.	—	Factum est euntibus illis in via dixit quidam sequar.	—
[illegible]	. . . Nisi granum frumenti		id.	id.	—	—	—
Fer. VI.	. . . . . Videte quid audiatis.	—	id.	id.	—	id.	—
[illegible]	Dic. Jhc. parabolam intendens quomodo primos accubitos eligerent	—	id.	id.	—	—	—
Ebd. V p. [illegible]	. . . . Sim. e. r. c. homini qui seminat bonum semen.	—	id.	id.	Respondens Jhc. dixit confiteor tibi.	—	—
	Cum transcendisset Jhc in navi.	—	id.	id.	—		—
S. Agnae denat.	. . . . Sim e. r. c. thesauro absc.	—	id.	[illegible]	id.	—	—
[illegible]	Venit Jhc. trans fretum in regione.	—	id.	id.	—		
Sabb.	Factum est deinceps ibat Jhc in civitatem.	—	id.	id.	—	—	—
Ebd. VI. p Theoph.	Cum sero esset factum erat navis	id.	id.	id.		—	—
Fer. VI.	[illegible]	—	id.	id.	—	—	—
Ebd. VII. p. [illegible]	[illegible]	—	id.	id.		—	—
Purificatio S. Mariae.	Postqu. impleti sunt dies purgationis.	id.	id.	id.	id.	id.	id.
[illegible]	. . . [illegible] X [illegible] ginibus.	—	id.	id.	id.	—	—
Fer. IV.	Exiens Jhc. de navi vidit turbam.	—	id.	id.	—	—	—
Fer. VI.	Vespere autem facto accesserunt ad Jhm.	—	id.	id.	—		—
[illegible] Theoph.	[illegible] suis.		id.	id.		—	—

	I	II	III	IV	V	VI	VII
Fer. IV.	Accesserunt ad Jhm [illegible] Hierosolymis [illegible]	—	id.				—
Nat. S. Valentini	Si quis vult post [illegible]		id.	id.	—		—
Cathedra S. Petri.	Venit Jhc. in partes Ca[illegible]		id	id			Respiciens Jhc. discipulos suos dixit.
Fer. VI.	Facta est in [illegible] [illegible]cendens Jhc. [illegible]	—	id.	[illegible]			
Sabb.	Surgens Jhc. abiit in fines Tyri.		id.	[illegible]	—		—
Vig. S. Mathiae.	Circumibat Jhc. [illegible] vitates.			[illegible]	—		—
Nat. S. Mathiae.	Convocatis Jhc. XII [illegible] cipulis.		[illegible]	[illegible]			—
Ebd. IX. p. Theoph.	. . . [illegible] regi qui fecit [illegible]	—	id.	id.	—	—	—
Ebd. X. p. Theoph.	Egressus Jhc. [illegible] Tyri.		id.	id.		—	
Nat. S. Gregorii.	. . . . Vigilate.	. . . . Homo quidam peraegre proficiscens.	d. I.	id. I.		—	—
Nat. S. Benedicti.	—	. . . . Ecce nos reliquimur omnia.			—		id.
Adnunciatio Dni	Missus est Gabriel angelus	id.	id.	[illegible]	—	—	id
Nat. S. Ruodberti.	—		—	—		[illegible]	Respondens Jhc. dixit confiteor.
Dom. Septuages.	. . . . [illegible] patri familias [illegible]	—	id.	[illegible]	id.		—
Fer. IV.	Egressus Jhc. abiit per Galilaeam.	—	id.	id.			
Fer. VI.	Factum est dum [illegible] rentur.	—	id.	id.	—	—	
Dom. Sexages.	Cum [illegible] veniret.	[illegible]	[illegible]	id.	[illegible]	—	
Fer. IV.	Dix. Jhc. Pharis. qui non est [illegible]			id.		—	
Fer. VI.	Interrogatus autem Jhc. a Pharisaeis.		id.	id.		—	
Dom. Quinquages.	Assumpsit Jhc. XII [illegible]		[illegible]	id.	[illegible]		
Fer. IV.	. . . . Cum ieiunatis.	—	id.	id.		—	
Fer. V.	Cum introisset Jhc. Capharnaum			id.		—	
Fer. VI.	. . . . Audistis quia dictum est.		id.	id.			
Sabb.	Cum [illegible] factum.	—	id.	id.			
Dom. Quadrages.	Ductus est Jhc. in desertum	id.	id.	id.	id.		
Fer. II.	. . . Cum venerit filius hominis.	—	id.	id.		—	
Fer. III.	Cum intrasset Jhc. Hierosolymam.	—	id.	id.	—	—	[illegible]

	I	II	III	IV	V	VI	VII
Fer. IV.	[illegible] et pharisaei.	—	id.	id.	—	—	—
[illegible] V.	Egressus Jhc. secessit in partes Tyri.	—	id	id.	—	—	—
Fer. VI.	Erat dies festus Judaeorum.		id	id.	—	—	
Sabb.	Assumpsit Jhc. Petrum et [illegible]	—	id.	id.	—		—
Dom. II. in XL.	Dix. Jhc. turbis Jud. Ego vado.	Egressus inde Jhc. secessit in partes.	—	—	id. II		
	[illegible] Jhc. [illegible] discipulis s. praetergrediens.	id.	id.	id.	Venit ad Jhm. leprosus.		
[illegible] II.	Dix. Jhc. turbis Jud. Ego vado.	—	id.	id.	—	—	—
Fer. III.	Locutus est Jhc. ad turbas	—	id	id.	—	—	—
Fer. IV.	Ascendit Jhc. ad Hierosolymam.	—	id.	id		—	
Fer. V.	. . . . Homo quid. erat dives.		id.	id.	—	—	—
[illegible] VI.	. . . . . Homo erat pater fam. qui plantavit.		id.	id.	—	—	—
Sabb.	. . . . Homo quid. habuit duos filios	—	id.	id.	—	—	—
Dom. III in XL.	Erat Jhc. eiciens daemonium.	id.	id.	id.	id.		—
Fer. II.	Dix. Pharis. ad Jhm. Quanta audivimus facta.		id.	id.	—		—
Fer. III.	Respiciens Jhc. disc. s. dixit Simoni Petro.		id.	id.	—	—	—
Fer. IV.	Accesserunt ad Jhm. ab Hierosolymis scribae.	—	id.	id	—	—	—
Fer. V.	Surgens Jhc. de synagoga introivit.	—	id.	id.	—	—	—
Fer. VI.	Jhc. fatigatus ex itinere sedebat.		id.	id.	—		—
Sabb.	Perrexit Jhc. in montem Oliveti.	—	id.	id.	—		—
Dom. IV in XL.	Abiit Jhc. trans mare Galilaei.	id.	id.	id.	id.	—	—
Fer. II.	Prope erat Pascha Judaeorum.		id.	id.	—	—	—
Fer. III.	Jam die festo mediante.		id.	id.			—
Fer. IV.	Praeteriens vidit Jhc. hominem caecum.		id.	id.	—	—	—
Fer. V.	Ibat Jhc. in civitatem quae voc. Naim.		id.	id.		—	—
Fer. VI.	Erat quid. languens Lazarus.	—	id.	id.	—	—	—
Sabb.	Dix. Jhc. turb. Jud. et princ. sac. Ego sum lux.		id.	id.	—	—	—
[illegible] XL.	. . . . . Quis ex vobis arguet me.	id.	id.	id	id	—	—
Fer. II.	Miserunt principes et pharisaei.		id.	id.	—		—
Fer. III.	Ambulabat Jhc. in Galilaeam	—	id.	id.			—
Fer. VI.	Facta sunt encenia in Hierosolyma.	—	id.	id.		-	—
Fer. V.	Rogabat Jhm. quid. Phar. ut manducaret.		id.	id.			—

	I	II	III	IV	V	VI	VII
Fer. VI.	[illegible]			id.		—	—
Sabb.	[illegible]				—		
Dom. VI in XI. in ramis palm.	[illegible]	—	—	[illegible]			
	—		—	[illegible] Bethfage.	—		—
	.... [illegible]	[illegible]	—	id.		—	—
Fer. II.	Ante VI dies Paschae venit Jhc.		id.	[illegible]		—	—
	—	—	Erat Pascha et azima.	—		—	
Fer. III	[illegible] sciens Jhc.		id.	—	—	—	—
	[Erat Pascha et azima.	[illegible]	—	id.	—	—	
Fer. IV.	[illegible] azymorum.	[illegible]	—	[illegible]	—	—	
Fer. V. in cena dni.	[illegible]	[illegible]		id.	id.	[illegible]	
Fer. VI.	[illegible]	[illegible]		[illegible]	id.	—	—
[illegible]	Vespere autem Sabbathi.	[illegible]	[illegible]	id.	[illegible]	[illegible]	
Dom. sca. Pascha	Maria Magdalenae.	[illegible]		id.	id.	id.	id.
Fer. II.	Duo ex discipulis Jhu. ibant.	[illegible]	id.	[illegible]	id.	id.	id.
Fer. III.	Stetit Jhc. in medio discipulorum.	[illegible]	id.	id.	id.	id.	id.
Fer. IV.	Manifestavit se Jhc. ad mare.	id.	id.	id.	id.		id.
Fer. V.	Maria stabat ad monumentum	id.	id.	id.	id.	—	id.
Fer. VI.	XI [illegible] laeam.	id.	id.	id.	id.	—	id.
Sabb.	[illegible]	[illegible]	[illegible]	—	—	[illegible]	
	[illegible] venit.	—	—	[illegible]	[illegible]	—	[illegible]
Dom. Oct.	Thomas unus ex XII.	[illegible]	id.	id.	—	—	[illegible]
	—	[illegible]		Cum [illegible] die illo.		[illegible]	—
Fer. IV.			Surgens Jhc. [illegible]	id.	—	—	—
Fer. VI.			Exierunt cito mulieres.	id.	—	—	—
Nat. S. S. Tiburt. Valer. Maxim.	.... [illegible]		id.	id.		—	
Pascha annotina.	Erat homo ex Pharisaeis [illegible]			id.	—	—	—
Nat. S. Georgii.	.... Ponite in cordibus vestris.			id.	—		
Laet. mai.	.... [illegible] amicum.			id.			
Fer. IV (!).	Respiciens Jhc. disc. s. dix. Pater sce serva eos.	—	[illegible]	id.	—	—	

	I	II	III	IV	V	VI	VII
[illegible]	infirmabatur.	—	id.	id.	—		—
Nat. S. Vitalis.	. . . . Ego sum vitis vera.	—	id	id.	—	—	—
[illegible]	leae.	—	id.	id.		—	—
Ebd. II post P[illegible]	. . . . Ego sum pastor bonus.	id.	[illegible]	id.	id.	—	id.
[illegible]	. . . . Non turbetur cor vestrum.	—	[illegible]	[illegible]	id.	[illegible]	id.
[illegible]	—	Erat homo ex Pharisaeis Nichodemus	—	—	—	—	id.
[illegible] Event. Theod.	. . . . Haec mando vobis.	—	[illegible]	id.	—	—	—
Fer. IV.	[illegible]	—	id.	id.	—	—	—
	. . . . Qui credit in me.	—	id	id.	—	—	—
[illegible]	[illegible]	—	—		—	—	—
[illegible]	. . . . Modicum etiam non videbitis me.	id	id.	id.	id.	—	id.
Fer. IV.	[illegible]	—	id.	[illegible]	—		—
Fer. VI.	[illegible]	—	id.	id.	—	—	—
[illegible]	Nolite arbitrari quia ven. mitt pac	—	id.	id	—	—	—
[illegible] Achillei.	Accesserunt ad Jhm. pharisaei tempt.	—	id.	id.	—	—	—
Nat. S. Pancrat.	Haec mando vobis.	—	id.	id.	—		—
Ebd. IV p. Pascha.	Vado ad eum qui me misit.	id	id.	id.	id.	—	id.
Fer. IV.	[Respicens Jhc. disc. s. dix. Pater sce serva eos.	—	id.	id.	—	—	—
Fer. VI.	[. . . . Filioli adhuc modicum.	—	id.	id.	—	—	—
Ebd. V p. Pascha.	. . . . Amen, amen dico vob. si quid petieritis.	id.	id.	id.	id.	—	id.
Ded. Eccles. S. Mariae ad mart.	„Legitur evangelium Ebdomadae."	Egressus Jhc perambulabat.	id. I.	id. I.	—	—	
[illegible] tianae.	. . . . Sim. e. r. c thesauro abscondito.	—	id.	id.	—	—	—
Nat. S. Urbani.	. . . . Vigilate ergo.	—	id.	id.	—	—	—
Fer. IV.	[illegible]	—	id.	id.	—	[illegible]	—
Vig. Ascens. Dni.	Sublevatis oculis Jhm.	id	id.	id.	id.	—	—
Ascens. Dni. Fer. V).	Recumbentibus XI.	id.	id.	id.	id	id.	id
Fer. VI.	. . . . Ego mittam promissum.		id.	id.	—	—	—
Ebd. VI p. Pascha.	Cum venerit paraclytus.	id	id.	id.	id	—	id.
Fer. IV.	[illegible]		id.	id			—
Fer. VI.	[. . . . Qui credit in me.		id.	id.	—		
Sabb. Vig. Pent.	Si diligitis me, mandata mea serv.	id.	id.	id.		id.	id.
Dom. Pentecost.	Si quis diligit me, sermonem m. serv.	id.	id.	id.	id	id	id.
Fer. II.	Sic enim dilexit Ds. mundum.	id.	id.	id.	id.	—	id.
Fer. III.	Amen, amen dico vobis qui non intrat.	id.	id.	id.	id.	—	id.

	I	II	III	IV	V	VI	VII
Fer. IV.	Nemo potest venire ad me.	—	id.	[illegible]	id.	—	id.
Fer. V.	Convocatis Jhs. XII [illegible]		id.	id.	id.		id.
Fer. VI.	Factum est in [illegible]		[illegible]	[illegible]	[illegible]		id.
Sabb.	Egrediente Jhu. ab Hier[illegible]		id.		—	—	—
	Surgens Jhs. de syn[illegible]	—	id.	id.	id.	—	id.
Dom. Oct. Pasch.	Erat homo ex Pharis. Nicho-demus.	[illegible]	[illegible]	id.	id.	[illegible]	id.
Nat. S. S. Marcell et Petri.	Cum audieritis proelia.		[illegible]	—	—	—	—
Fer. IV.	Accedentes discipuli ad Jhm.		[illegible]		—	—	—
Nat. S. S. Primi et Feliciani.	Hoc est praeceptum meum.	[illegible]	[illegible]	id.		[illegible]	—
Fer. VI.	Erant adpropinquantes ad Jhm. peccatores.	—	[illegible]	—	—	—	—
Sabb.		—	[illegible] vir cui nomen Jairus.		—		—
Dom. I p. oct. Pent.	Homo [illegible]	id.	id.		id.	—	—
Fer. IV.	Nolite putare, quia venisolvere.	—		id.	—		—
Nat. S. Basilidis	Erat homo ex pharisaeis.		[illegible]	id.			—
Nat. S. Feliculae	.... Sim. e. r. c. thes. absc.		[illegible]	id.	[illegible]		—
Fer. IV (!)	Accedentes discipuli ad Jhm. dix.	[illegible]	[illegible]	[illegible]			
Fer. VI.	Venit ad Jhm. [illegible] Jairus		[illegible]	[illegible]	—	—	
Sabb.	Egrediente Jhu. ab Hiericho.		id.	id.		—	—
Ebd. II p. oct. Pent.	Homo [illegible] magnam.	[illegible]	id.	id.	[illegible]	—	
Ebd. III p. oct. Pent.	Erant adpropinquantes [illegible] Jhm. publicani.	[illegible]	[illegible]	id.	[illegible]	—	—
Nat. S. S. Marci Marcell.	Hoc est [illegible] meum.	—	[illegible]	[illegible]	—	[illegible]	—
Nat. S. S. Gerv. Protas.	Egrediente Jhu. [illegible]	[illegible]	id.	id.	—	—	
Ebd. IV p. oct. Pent.	Estote ergo [illegible]	id.	[illegible]	id.	—	—	—
Vig. S. Joh. Bap.	Fuit in [illegible] Herodis	[illegible]	[illegible]	id.	id.	[illegible]	—
Nat. S. Joh. Bap.	Elisabeth impletum [illegible] pariendi.	[illegible]	[illegible]	id.	id.	[illegible]	id.
Nat. S. S. Johs. et Pauli.	.... Adtendite a fermento Pharis.	—	[illegible]	id.	—	—	—
Ebd. V p. oct. Pent.	Cum turbae irruerent in Jhm.	[illegible]	[illegible]	[illegible]	id.		—
Vig. Ap. Petri et Pauli.	Dix. Jhs. Petro Symon Jhs. diligis me.	—	id.	[illegible]	id.	[illegible]	id.
Nat. S. S. Petri et Pauli.	Venit Jhc. in partes Caesarae Phili.	[illegible]	id.		[illegible]	[illegible]	id.
Nat. S. Pauli.	Dix. Sym. Petr. ad Jhm. [illegible]	[illegible]	[illegible]	id.	id.	—	id.

	I	II	III	IV	V	VI	VII
Ebd. VI p. oct. Pent.	[illegible]	id.	id.	id.	id.	—	—
Nat. S. S. Proocessi Mart.	[illegible] Oliveti.	—	id.	id.	—	—	—
[illegible]	[illegible]	—	id.	id.	id.	—	id.
Fer. IV.	[illegible] esset Jhc. in via.	—	id.	id.	—	—	—
Fer. VI.	[illegible]		id	id.		—	—
Ebd. VII p. oct. Pent.	Cum multa turba esset cum Jhu.	id.	id.	id.	id.	—	-
Nat. S. S. VII Fratr.	—	—	Videns Jhc. turbas	—	-	—	—
	Loquente Jhu. ad turbas	—	id	id.	-	—	—
	Nemo accendit lucernam	—	id	—	—	—	—
Fer. IV.	Accesserunt ad Jhm. pharisaei.	—	id.	id.	—	—	—
Fer. VI.	Descendente Jhu. de monte	—	id.	id.	—	—	—
Sabb.	Accedens quid. ad Jhm. ait illi.	—	id	id.		—	—
Ebd. VIII p. oct. Pent.	. . . Adtendite a falsis profetis.	id.	id	id.	id.	—	—
Nat. S. Cyriaci.	. . . . Sim. est r. c. thes	—	id	—	—	—	—
Nat. S. Praxedis.	abs.	—		id.	-	—	—
Nat. S. Apollinaris.	Facta est contencio inter disc.	—	id.	id.	—		—
Vig. Ap. Jakobi	Designavit dns. et alios VII.		id	id.	—	—	—
Nat. Ap. Jakobi.	Accessit ad Jhm. mater filior. Zebed.	Convocatis Jhc. XII.	id	id.	—	—	Accesserunt ad Jhm. Jacobus et Johannes.
Fer. IV.	Cum egressus esset Jhc. de [illegible]	—	id.	id.	—	—	—
Fer. VI.	. . . Homo quid erat dives.		id.	—	—	—	—
Nat. S. S. Felicis pp. et c.	. . . . Sint lumbi.	—	id.	id.	—	—	—
Nat. S. S. Abdon. et Sennes	. . . . Hoc est praeceptum meum.	—	id.	id.	—	—	—
Ebd. IX p. oct. Pent.	. . . . . Homo quid erat dives qui hab. vid.	id.	id.	id.	id.	—	—
Fer. IV	Vespere autem facto accesserunt.	—	id.	—	—	—	—
	[Qui fidelis est in minimo.		—	id.	—	-	—
[illegible]	Quid. legis peritus surrexit temptans	-	id	—	—	—	—
	[Cum adpropinquaret Jhc. Hierusal. videns.	id.	[illegible] V milia hominum	id. I.	id. I.	—	—
[illegible]	Jussit Jhc. disc. s. ascendere [illegible]	-	id.	id.	—	—	—
Nat. S. Stefani pp.	. [illegible] abiit.	—	[illegible]	id.	—	—	—

	I	II	III	IV	V	VI	VII
Inv. S. Stefani protomart.		... Ecce ego mitto ad vos profetas.	—			—	
Fer. IV.			id	Vespere autem			
Ebd. XI p. oct. Pent.		id.	id	id	id.		
Nat. S. S. Syxti Fer. V. Agapiti.		—	id			—	
Nat. S. Cyriaci.	non revel.		id		—		
Vig. S. Laurentii.	Si quis vult post me venire.		id				
Nat. S. Laurentii.	.... Qui amat patrem aut matrem.		id				—
	.... Nisi granum frumenti.			id	id		id.
Nat. S. Hyppolyti.			id	id			
Nat. S. Susannae.		—	id.			—	—
Nat. S. Eupli.			id.	—			—
Fer. IV	manducaret.	—	id				—
Nat. S. Hypoliti.	pharis.		id.	id.			—
Fer. VI.	Surgens Jhc. de synagoga intravit.						—
Nat. S. Eusebii.	.... Vigilate quia nescitis.		id.	id		—	—
Assumptio S. Mariae	Intravit Jhc. in quodam castellum.		id	id.			id.
	—	Factum est cum haec diceret		—	—		—
Nat. S. Agapiti.	Sint lumbi vri. praecincti.	—	id.	id.		—	—
Ebd. XII p. oct. Pent.	Exiens Jhc. de finibus Tyri.	id.	id.	id	id.		—
Nat. S. Timothei.	.... Si quis venit ad me.	—	id	vos seducat.			—
Nat. S. Bartholomei.	[Facta est contencio inter. disc.	id.	id	id.			id.
Nat. S. Genesi.	ducat.				—		—
Fer. IV.	Dum iret Jhc. per civitates et castella.	—		id.		—	—
Nat. S. Hermetis	Descendens Jhc. de monte.	—	id	id.		—	
Decoll. S. Johan Bapt. et Nat. S. Sabinae	Misit Herodes.	id.	id.	id	id.		—
Nat. S. S. Fel Audact		—			—	—	—
Ebd. XIII p. oct. Pent.	.... Beati oculi qui vident.		id	id	id.	—	—
Fer. IV.	faciebant.		id.	id		—	—
Fer. VI.	Ait ad Jhm. quid. de turba.	—	id.	id		—	—
Ebd. XIV p. oct. Pent.	transiebat.	id.	id.				—

	I	II	III	IV	V	VI	VII
Nat. S. [illegible]	[illegible] Maria [illegible]	Liber generationis	id. I.	id. I.	—	id. II.	id. II.
Nat. S. [illegible]	. . . . Ego sum vitis vera.	—	id.	id.	—		
Nat. SS. [illegible] et [illegible]	[illegible] persequentur [illegible]		id.	id.	—		—
[illegible] XV. [illegible] Pent.	. Nemo potest duobus dominis servire	id.	id.	id.	id.	-	—
Fer. IV.	Audites quia dictum est	—	id.	id.	—		—
Fer. VI.	Docente Jhu. populum in templo.	—	id.	id.	—		—
Nat. SS. Cornelii et Cypriani	Dic. Jhc. turb. pharis. et princ. sac. Vae vobis.	—	id.	id.	—		
Exalt. S. Crucis.	Erat homo ex pharisaeis Nichodemus.	-	id.	id.	-		Dix. Jhc. turbis Jud. Ego si exaltatus.
Ebend. XVI. p. oct. Pent.	Ibat Jhc. in civitatem quae vocatur Naim.	id.	id.	id.	id.	—	—
Nat. S. Nicomedis.	Si quis vult post me venire.	—	id.	id.	—	—	—
Nat. SS. [illegible] et [illegible]	. . . . sim. [illegible] thes. abs.	—	id.	id.	—	-	—
Ebend. XVII. p. oct. Pent.	Cum intraret Jhc. in domum cuiusd. princ.	id.	id.	id.	id.		—
Fer. IV.	Respondens unus de turba dixit.	—	id.	id.			—
Fer. VI.	Sedebat Jhc. docens et erant Pharis.	—	—	—	—		
	Rogabat Jhm. quid Pharisaeus.	-	id.	id.	—		—
Sabb.	Erat Jhc. docens in synagogis	—		—	—	—	—
	Arbor [illegible] habebat	—	id.	id.	—		—
Ebd. XVIII. p. oct. Pent.	Accedentes ad Jhm sadducaei.	—	—				—
	Accesserunt ad Jhm. pharisaei.	id.	id.	id.			—
Fer. IV.	Interrogavit Jhm. unus de scribis.		id.	id.		—	—
Fer. VI.	. . . sim. [illegible] hominem [illegible]		id.	id.			—
Nat. S. Eustochii.	. . Sint lumbi			—		—	—
[illegible]	[illegible] levi.	-	id.	id.		-	—
[illegible]	[illegible] Jhc. hominem [illegible]	id.	id.	id.	Videns Jhc. publicanum nom. levi	—	id.
[illegible] rammi. Mauric. soc.	[illegible]	id.	id.	id.		(Confiteor tibi pater caeli.)	—
[illegible]	[illegible] diligatis inv.		id.	id.			—
Vig. S. Michaelis.	[illegible]		id.			-	—
[illegible] Arch.	Accesserunt disc. ad Jhm. dic. [illegible]	[illegible]	id.	[illegible]		(id.)	id.

I	II	III	IV	V	VI	VII
Hebd. XIX [illegible] Pent.	[illegible] tretavit.		id.			
Nat. SS. Ap. Sim. et Jud.	[illegible]	id.	[illegible]			
Nat. S. Mercu[illegible]	[illegible]		[illegible]			
Nat. S. [illegible]	[illegible]		id.	id.		
Nat. SS. Chris. Dariae.	[illegible]		id.	id.		
					—	[illegible] Oliveti.
Vig. Omn. SS.	[illegible]		id.			
Nat. Omn. SS.	[illegible]		id.		id.	id.
Nat. S. Caesarii.	[illegible]		[illegible]		—	—
Nat. SS. IV Coronat.	[illegible]	—	[illegible]			
Nat. S. [illegible]	.... Ponite in cordibus		id.			
Ebd. XX p. oct. Pent.	[illegible]	id.	[illegible]	id.		
Nat. S. Mercuri	[illegible] venire.	—	id.			
Nat. S. Martini.	.... Sint lumbi.		id.	id.	id.	
Fer. IV.	Erant adpropinquantes ad [illegible]			id.		
Ebd. XXI. p. oct. Pent.	Abeuntes Pharisaei concil. inierunt.		[illegible]			
Ebd. XXI. p. oct. Pent.	[illegible]		id.	id.	id.	
Ebd. XXI. p. oct. Pent.	.... [illegible] regi qui voluit ration.	id.	id.	id.		
Fer. IV.			[illegible] Jhm. [illegible]s. o.		—	
Nat. S. Caeciliae.	[illegible] virg.		id.	id.		
Nat. S. Clementis.	.... Homo quid. peraegre [illegible]	—	id.			
Nat. S. Felicitatis.	Loquente Jhu. ad turbas.		id.			
	Dum perambularet Jhc.		id.			—
Nat. S. Chrisogoni.	[illegible] ut dig. [illegible]		id.		—	—
Ebd. XXII. p. [illegible] Pent.		Abeuntes Pharisaei concilium inier	id.		id.	—
	[illegible] ecce princ.	—	id.	—		
Fer. IV.	[illegible]	—	id.	id.		
Nat. S. Saturnini.	.. [illegible] seducat.		id.	id.		

I	II	III	IV	V	VI	VII
		id.	id.	id.		—
eius II.						
	id.	id.	id.	id.	id.	id.
Galileae						
Ebd. XXV p. oct.		id. I	id. II.	id. II.		—
		—	id.	—	—	—
dni						
	—	id.	id.	—	—	—
mum.						
Fer. VI.	—	id.	id.	—	—	—
magister.						
	. . . . Sim	id. I.	id. I.	—	—	—
	c. r. c homini ne-					
	gociatori.					
Fer. IV (bis!).	. . . . Videte et cavete.	—	id.	—	—	—
Fer. VI (bis!).		—	Dicebat Jo-	—	—	—
			hannes ad tur-			
			bas.			
IV	Cum adpropinquaret Jhc.	id.	id.	id.	—	—
Dni.	Hierosolymis.					
Fer. IV.		—	id.	—	—	
Fer. VI.	Dic. Johannes ad turbas.	—	Johannes testi-	id. I.	—	—
			monium per-			
			hibet.			
Ebd. III ante nat.	Erunt signa in sole et luna.	id.	id.	id.	—	—
Dni.						
Fer. IV.	Dix. Jhc. turb. et disc. s.		id.	id.	—	—
Fer. VI.	Johs. testimonium perhibet.	—	—	id.	—	—
II	Cum audisset Johs. in vinculis	id.	id.	id.	id.	—
Dni.						
	Thomas unus		—	—	—	—
	XII.					
I	Missus est	id.	id.	id.	id.	—
Dni.						
Fer. IV.	Missus est angelus.	—	—	id.	id.	—
Fer VI.	Surgens autem Maria.		id.	id.	id.	—
			Anno XV.	id.	id.	—
			imperii Tib			
			Caes.			

Register.

1. Handschriftliche Denkmäler.

Aachen.

Aschaffenburg.
Hofbibliothek.
2
20

Athen.

Bamberg.
A. II, 46
Handschrift **A. II, 52** 16, Anm. 13, 120, Anm
B. II, 16
B. IV, 11
E. III, 1
Ed. II, 11
Handschrift **Ed. III, 11** Handschrift R.
Ed. III, 16
Ed. V, 9
H. J. IV, 12 7

Bateman-Collection

Berlin.
1
2
34
58
192
358
1676 **50**
Ekkehards von Aurach Chronik aus Havels-
7
111 (Voge-Handschrift XVII
177, Anm. 180, Anm
147

Bern.
Stadtbibliothek.
348

Bologna.
1084

Boulogne-sur-Mer.
Bibl. publique.
Ms. **11** 121, Anm.

Bremen.
Heinrichsevangeliar 72, Anm. 73, 91, Anm. 113 f.

Brescia.
2

Brooke.

Brüssel.
9428

Cambridge.
286
373 180, Anm.

Chantilly.
102

Cheltenham.
816
„ **1089** 9, Anm
„ **1091** 9, Anm.
„ **3007** 100, Anm.

Cividale.
Museum.
Egbertpsalter 5 f.
Psalter der hlgn. Elisabeth (Hasloff-Hand-

Darmstadt.
Hofbibliothek.
Cod. **1640** 119, Anm. 143.
1948
Grossh. Museum.
Handschrift **2** 77, Anm.
„ **4** 67, Anm.
5

Eichstätt.

Erlangen.
Univ.-Bibl.
141
74, Anm. 120, Anm.
467

Etschmiadzin
Kloster.
Evangelienbuch 17, Anm. 24

Florenz.
B A 2

Freiburg i. B.
Universitätsbibl.
360 a

Gnesen.
Codex aureus 130, Aum.

Gotha.
Cod. membr. **I, 21** 7, 17, Anm. 18 115, Anm.
Hofmuseum.
144, Anm.

Göttingen.
Universitätsbibliothek.
Cod. theol. **231** 16, Anm. 13, 67, Anm

Göttweig
Stiftsbibliothek.
Cod. **30** 17, Anm. 19.

HaighHall bei Wigan.
Cod. lat. **97** (-Bateman 740.) 86, Anm.
„ **98** 148 u. Anm.

Hannover.
Cod. **I, 189** 16, Anm. 13, 74, Anm.
Ver konigl. Samml.
Cod. Sect. **XXIa,** Nr. **37.** (Voge-Hand-
schrift XII 144, Anm.

Heidelberg.
IX b

Hildesheim.
Cod. **688** (U. I 19) 73, Anm. 117, Anm.
Domschatz.
19
33
Bibel des hlgn. Bernward 84 f.
Evangelienbuch des hlgn. Bernward 74, Anm.
84 f. 98, Anm.

Holkham Hall.
XXXVII

Huddersfield.
Armitage Bridge House (Sir Th. Brooke).
XI.

Ivrea.
86

Jerusalem.
363

Karlsruhe.
A XVI
LX 116, Anm.

Kopenhagen.
10

Köln.
Erzbischofl. Museum.
Verschollene ottonische Handschrift.
753 b

Krakau.
XX
2097 42, Anm.
208
193 ff. 206 ff.

Kunsthandel.
Ms. **356** (Sotheby-Wilkinson 1859) 147, Anm.
358. S. Bateman, Nr. **741** = Haigh-
98.

Leipzig.
Stadtbibliothek.
CXC

London.
British Museum.
D. IV.
Harl. **1775** 8. 17, Anm. 21.
2908
2970
Stowe **2** 120, Anm.

Madrid.

Maihingen.
I, 2. 2
I, 2. IV° 3 129, Anm.
I, 2. IV 11

Mailand.
Cod. **H. 255.** part. inf. 72, Anm.
Ilias 8.

Maria-Einsiedeln
17

Melnik
Pfarrkirche.

Metz. Seite
Stadtbibliothek.
Cod. **77** 114, Anm.
Salis **34.** (Handschrift AA) 13[illegible] u. Anm.

Montecassino.
Stiftsbibliothek.
CLXXV 50, Anm.

München.
Königl. Hof- und Staatsbibliothek.
Clm. **210,** Clm. **309** 12. 19, Anm. 2 sub IV
828, **23** Handschrift L. 30,
Anm. 130 f. Anm. 196. 185. Anm.
1031 Clm. **22255**
„ **2938,** Cim. **146** (Handschrift L. L.
1301. 140. Anm.
2939, **141** Handschrift I. 116,
Anm. 131 f. 140, Anm. 164 ff. 186 ff. 189.
Clm. **4451,** Cim. **56** 16, Anm. 3. 14, Anm.
63. 115, Anm.
4452, **57** Vöge-Handschrift J.
42, Anm. 72, Anm. 73, Anm. 79, Anm.
91, Anm. 144, Anm. 153.
Clm. **4453,** Cim. **58** (Vöge-Handschrift M.)
71 u. Anm. 80, Anm 108, Anm. 144, Anm.
Clm. **4456,** Cim. **60** 42. Anm. 131. 91.
[illegible] 113. 114. 120. 140. 148. 150 ff.
[illegible] 180. 191 ff. 196 ff.
Clm. **5250** 18, Anm. 27.
5253 117, Anm.
6204, **29** Handschrift C. 128*
185, Anm.
6215 18, Anm. 27.
6224, Cim. **13** 17, Anm. 24. 41 u. Anm.
6266 39, Anm. 55.
6285 39, Anm. 55.
6312 39, Anm.
6313 39, Anm. 55.
6421 34, Anm. 39 u. Anm. 57. 93,
Anm. 121. 155.
6831, Cim. **181** Handschrift M.) 130 f.
6832, c. p. **82** (Handschrift N.) 130 f.
7355 87, Anm.
9475, Cim. **142** 16, Anm. 13. 86, Anm.
9476, Cim. **163** (Handschrift A.) 128 ff.
185, Anm.
9534 21, Anm. 6. (sub VI).
9638 97 u. Anm. 17, Anm. 19.
10077, Cim. **143** 17, Anm. 13.
93, Anm.
11019 14, Anm. 17. Anm. 19
12201a, c. p. **57** (Handschrift G.)
1301. 106.
13001 175[illegible]
13038 19, Anm. 8. (sub III).
13067 88. Anm.
13069 140. Anm.
13074, c. p. **72** 143, Anm.
13084 19, Anm. 8. (sub III.
13097 117, Anm.
13581 19, Anm. 8. (sub III).
„ **13601,** Cim. **54** 40. 44. 84 ff. 88 ff.
[illegible] 114. 117. 134. 151. 183 f. 196.
193 ff. 206 ff.
Clm. **14000,** Cim. **55** 15. 18. Anm. 27.
[illegible] 50. Anm. [illegible] 80 f.
67 ff. 71 ff. 83. 86. 91. 108 f.

München. Seite
Königl. Hof- und Staatsbibliothek.
Clm. **14001** 176, Anm.
14008 19. Anm. 8.
14039 167, Anm.
14068 12.
14080 9. 18. Anm. 1[illegible]
14082 19, Anm. 8.
14083 167, Anm. 190 ff. 193 ff.
14096 18 (Nr. V).
14098 13. 19. Anm. 5 (sub V)
20, Anm. 2 (sub V).
14124 196 ff.
14143 30, Anm.
14166 19, Anm. 8.
14176 85.
14179 19, Anm. 8
14197 19. Anm. 8.
14200 19, Anm. 8.
14210 14, Anm. 18 (Nr. III).
14221 55.
14222 25. 123. 193 ff. 206 ff.
14248 19, Anm. 8.
14252 19, Anm. 8.
14253 22 (sub VII. 50.
14271 172.
14272 56 ff.
14286 19, Anm. 8.
14288 21, Anm. 7.
14300 11 u. Anm.
14311 191.
14314 19, Anm. 8.
14315 9. 19, Anm. 5 (sub III).
14322 18, Nr. III 191.
14325 19, Anm. 8.
14345 14, Anm.
14350 83, Anm.
14352 117. Anm.
14366 30, Anm.
14368 19, Anm. 8.
14369 9. 18. Anm. 3 (III.)
14379 19, Anm. 8. (sub III).
14380 19, Anm. 8.
14385 9. 19, Anm. 4. (sub III).
14386 10
14391 14. Anm. 21. Anm. 8.
14395 83, Anm.
14405 9. 19, Anm 6 (sub III).
14410 19, Anm. 8.
14418 9 12. 19, Anm. 7 (sub III),
Anm. 3 (sub IV). 55.
14421 9. 18, Anm 1 (sub III).
14429 18 (Nr. VII).
14437 20, Anm. 3 21, Anm. 5, 6.
(sub VI).
14446 11.
14446 b 19, Anm. 8.
14452 155, Anm.
14456 13. 20, Anm. 3. (sub V).
Clm. **14459** 18 (sub VI).
14461 19, Anm. 7 (sub III).
14468 20, Anm. 2 (sub VI).
14488 10
14500 18, Nr. III (sub II). 19, Anm. 7.
(sub III). 21, Anm. 7.
14510 13. 20, Anm. 1 (sub VI). 190 (I).

München.
Königl. Hof- und Staatsbibliothek.
Clm. **14513** [illegible]
14517 [illegible]
14523 [illegible]
14532 21, Anm. [illegible]
14540 [illegible]
14561 [illegible]
14566 [illegible]
14641 [illegible]
14659 [illegible]
14690 [illegible]
14704 [illegible]
14727 [illegible]
14737 21, Anm. 7.
14738 [illegible]
14743 [illegible]
14754 [illegible]
14845 [illegible]
15713, Clm. **179** [illegible]
15903, [illegible] **52** [illegible]
16002, Clm. **162** [illegible]
17011, [illegible] **56** [illegible]
18005, [illegible] **31** [illegible]
18121 [illegible]
18128 [illegible]
18192 [illegible]
18227 [illegible]
18840 [illegible]
„ **19408** 19, Anm. 8
„ **19412** 30, Anm.
21580, [illegible] **33** [illegible]
21586, Clm. **152** [illegible]
22044, [illegible] **85** [illegible]
22255 [illegible] Clm. **1031** [illegible]
„ **22502,** c. p. **40** 140, Anm.
23261 [illegible]
23337, [illegible]
23338, [illegible]
23343, [illegible]
23489 [illegible]
23630, Clm. **53** [illegible]
23631, Clm. **2** [illegible] Anm. 138, Anm.
Cod. [illegible] **4** [illegible]
Reichsarchiv.
Cod. [illegible] **5½** [illegible]
[illegible]
Cod. fol. membr. **29** [illegible]
[illegible] **2** [illegible]
IV° **179** [illegible]
„ 8° „ **132** 19, Anm. 8.

Nürnberg.
[illegible]
[illegible] Anm.

Nürnberg.
Stadtbibliothek.
[illegible] **IV,** [illegible]

Olmütz.
[illegible]

Oxford.
[illegible]
[illegible] **19408,** [illegible] **319** [illegible]
[illegible] **263** [illegible]
D. I 20 [illegible]

Paris.
[illegible]
[illegible] **1171** [illegible]
[illegible]
[illegible] **139** [illegible]
[illegible] **1** [illegible]
257 [illegible]
275 [illegible]
817 [illegible]
„ **1141** 34, Anm.
1152 [illegible]
1231 [illegible]
5577 [illegible]
8849 [illegible]
8850 [illegible]
8851 [illegible] 115, Anm.
8878 [illegible]
9383 [illegible]
9386 [illegible]
„ „ **9387** 17, Anm. 24
9388 [illegible]
„ „ **9390** 114, Anm.
„ „ **9391** 74, Anm.
„ „ **9393** 29, Anm. 114, Anm.
9426 [illegible]
9428 [illegible]
9433 [illegible]
„ „ **9448** 116, Anm. 139, Anm. 141, Anm.
10437 [illegible]
„ **10438** 115, Anm.
10501 [illegible]
11961 [illegible]
11962 [illegible]
„ „ **12190** 51, Anm.
17227 [illegible]
17325 [illegible]
18005 [illegible] Anm.
[illegible] **1203** [illegible]
1541 [illegible]
2196 [illegible] 147, Anm.

Pommersfelden.
[illegible]
Cod. **2821** 41 ff. 50, Anm. 54. 86. 193 ff. 206 ff.
2869 [illegible]

Prag.
Domkapitel.
Cod. **XII** 130, Anm.
Evangelienbuch des Domes. 85.

Prag. Seite
[illegible] 185.
[illegible]
Cod. **XIV. A. 13.** [illegible]

Reichenau-Mittelzell.
Pfarrkirche.
[illegible]

Rom.
Vaticana.
Cod. [illegible] **1158** [illegible]
„ „ „ **1208** 80, Anm.
1522 80, Anm.
1613 80, Anm.
[illegible] **3225** [illegible]
3548 16, Anm. 13.
3867 [illegible]
5729 [illegible]
[illegible] **74** [illegible]
„ Palat. lat. **50** 16, Anm. 3.
[illegible]
Cod. **XIV, 84** (Vöge-Handschrift XVI). [illegible]

Rusthall-House (Tunbridge Wells).
[illegible]
[illegible] **118,** [illegible] **84** (Handschrift P.) 131, Anm.

Salzburg.
Stiftsbibliothek St. Peter.
Cod. **VI. 55** [illegible]
[illegible] **X. 6** [illegible] Anm.

Solothurn.
[illegible]
[illegible]

Stockholm.
Königl. Bibliothek.
[illegible]
Cod. theol. **IV°. 16** 131, Anm.

Strassburg.
[illegible]
Cod. [illegible] **I.** [illegible] **14** [illegible]

Stuttgart.
Königl. Bibliothek.
Cod. bibl. fol. **21** 119, Anm.
„ „ „ **23** 148, Anm.
28 [illegible]
„ „ **IV°. 2** 91, Anm.

St. Florian (Oberöstr.).
[illegible]
Cod. **XI, 1** [illegible]

St. Gallen.
Stiftsbibliothek.
Cod. **21** 10. 39.
„ **23** 17, Anm. 19.
„ **338** 116, Anm.
340 [illegible]
„ **341** 116, Anm.
„ **390, 391** 6. 16, Anm. 8

St. Paul (Kärnthen).
Stiftsbibliothek.
Cod. membr. **20** 16, Anm. 6.

St. Paul — **Rom.**

Karol. Bibl.

Trier.

137 — 133

138

„ **139** ol. **120**

140 — 129

141 — 126

Stadtbibliothek.

Anm. 113 ff.

. **1709 (86)** 42. Anm. 180. Anm.

Udine.

Bibl. Capitolare.

76

Utrecht.

Universitätsbibl.

Erzbischöfl. Museum.

108. Anm. 140. Anm.

Venedig.

Marciana.

Cod. lat. **III. CXXIV** 157. Anm.

L. DIX

Vercelli.

— **181**

Verona.

Cod. **LXXXVII (82)** 38 ff. 44. 54. 86.

Warschau.

Bibliothek Zamovski.

Sakramentar s. **X XI** 93. Anm.

Wien.

Hofbibliothek.

, **887** 19. Anm. 2.

652

847

1007 98. Anm

1224 17. Anm. 26.

. **1332**

. **2687** 14. Anm.

Suppl. graec. **52.** 147. Anm.

Dioskorides 17. Anm. 24.

Wien. Seite

Evangelienbuch Karls des Grossen 7. 17. Anm. 24.

Wolffenbüttel.

Hofbibliothek.

Cod. **84** (Aug fol. 5) (Vöge-Handschrift IV.) 140. Anm.

1216

„ **2210** (Aug fol. 4.) 88. Anm.

2403 17. Anm. 21.

Würzburg.

Universitätsbibliothek.

66

86

88

IV° 1

4

5

140. Anm.

2. Kunstdenkmäler unter Ausschluss der Handschriften.

Aachen.

Elfenbeintafeln 120. Anm.

Lotharkreuz 186. Anm.

Altartafel 186. Anm.

Bamberg.

Städt. Kunstsammlung auf dem Michaelsberg.

Elfenbein Nr. **4** 120. Anm.

Königl. Bibliothek.

Gewebe auf Cod. **A II, 46** 110. Anm.

Basilewsky,

tage.

Bayeux.

Beaulieu (Corrèze).

Silberstatuette der Madonna 135. Anm.

Berlin.

Königl. Bibl.

Ms. theol. lat. fol. **1.** 4 Elfenbeintafeln 17.

Königl. Museum (deutsche Abt.).

135

Chantilly.

Compiègne.

Elfenbeintafel 51. Anm.

Darmstadt.

Adventsdyptichon Nr. **2** 77. Anm.

Elfenbeintafel Nr. **5** 72. Anm.

Elfenbein, yxis Nr. **10** 54. Anm.

Erlangen.

Elfenbeine, ehemals auf Cod. **141** 74. Anm 120. Anm

Essen.

Münsterschatz.

64.

Genoels-Elderen.

Elfenbein 17. Anm.

Gotha.

Hofmuseum.

Einband des Epternacensis 109. Anm.

Haigh Hall

Lord Crawford.

Elfenbeintafel 55.

Hamburg.

Elfenbein (thronender Christus) 135. Anm.

Hildesheim.

Domschatz.

Elfenbein auf Bernward Evangeliar 74. Anm.

Holkham Hall. Seite

Lord Leicester.

Einband auf Cod. **XXXVII** 99. Anm.

Kirchnaumen.

Romische Gotterfigur 72. Anm.

Klosterneuburg.

6 Elfenbeintafeln 54. Anm.

Krakau.

Elfenbein Inv. Nr. **1417** 74. Anm.

Goldbeschlag auf Cod. **2097** 42. Anm. 64.

Leipzig.

Stadtbibl.

Elfenbein auf Cod. **CXC**

„ (Hlgr. Michael) 17. Anm. 24.

Lemberg.

Elfenbeintafel aus St. Gallen. 51. Anm.

Liverpool.

Museum.

Elfenbeintafel **8061. 8062** 51. Anm.

8065 74. Anm.

Nr. **8065** 54. Anm.

Elfenbein Nr. **8013** 74. Anm.

London.

Elfenbein **426. 1884**

„ **701. 1884**

London.
Brit. Mus.
Elfenbeintafel Weltgericht **142,** Nr. **313** 81, Anm.
Elfenbeintafel Mp. **2** 129, Anm.
Lüttich.
Museum
Tympanon 90, Anm.
Madrid.
Eskurial.
Elfenbeintafel 40, Anm.
Maihingen
Fürst Wallerstein'sche Bibliothek
Elfenbein 84, Anm.
Elfenbeintafel Crucifixus, Schmerzensmann 138, Anm.
Mailand.
S. Ambrogio
Altartafel 71, Anm.
Sammlung Trivulzio
Elfenbeintafel Christus 84, Anm.
Metz.
Stadt-Museum
Diptychon 74.
Minden.
Domschatz.
Kelch 74, Anm.
Moosburg i. B.
Pfarrkirche.
Tympanon 74.
München.
Nationalmuseum.
Rudolstädter Sammlung 63.
Tympanon aus Augsburg **V, 119** 72.
Tragaltar **V, 198** 72, Anm.
Hofbibl.
Clm. **2939** Cim. **141** (Mittelalterl. Gewebe) 130, Anm.
„ **4451** „ **56** Elfenbeintafel 63, Anm.
„ **4452** „ **57** (Metallbeschläge) 42, Anm.
„ **4453** „ **58** (Elfenbein) 80, Anm.
„ **4456** „ **60** Metallbeschläge) 42, Anm. 63 f.
„ **4456** „ **60** (Elfenbeintafel) 63.
13601 **54** Lederbuchdeckel 84 f.
14000 **55** Elfenbeintafel 72, Anm. 130, 180, Anm.
21586 **152** Elfenbeintafel 88.
23630 **53** Elfenbeintafel 72, Anm. 130.
München.
Elfenbeintafel 18.
Neredize (bei Novgorod).
Kirche
Wandmalerei 108, Anm.
Nürnberg.
German. Museum
Elfenbeintafel Nr. **32** 74, Anm.
Palermo.
Museum
Diptychon 73, Anm.
Paris.
Bibl. Nat.
Elfenbeintafel Nr. **807** 129, Anm.
„ **9387** 63, Anm. 24.
„ **9388** 63, Anm.
„ **9390** 114, Anm.
„ **9391** 74, Anm.
„ **9393** 29, Anm. 114, Anm.
„ **10514** 129, Anm.
Louvre
Elfenbeintafel Nr. **11** 72, Anm.
Cabinet des Objets d'art
Elfenbein Nr. **1035** 73, Anm.
„ **1051** 84, Anm.
Reliquienkasten der Samml. Spitzer 42, Anm.
Elfenbeintafel Nr. **4988** 138, Anm.
Musée de Cluny
Elfenbeintafel Nr. **4650** 73, Anm.
Musée de Sculpture
Elfenbein thronender Chrs.) 135, Anm.
Musée Carnavalet
Elfenbeintafel Nr. XII 135.
Elfenbeintafel Nr. **18** 80, Anm.
Bibliothèque Nationale Nr. **2** Paris.
Petersburg. Museum
Elfenbeintafel
Wiedergabe eines Stuckes 84, Anm.
Pommersfesden.
Bibliothek des Grafen Schönborn.
Elfenbeintafel **2821** 114, 132.
Ravenna.
Dom
Maximianscathedra 134.
Museum
Elfenbeintafel 165, Anm.
Regensburg.
St. Emmeram
Elfenbeintafel des Evangelisten Matthäus 54, Anm.
Ciborium des hlgn. Wolfgang 54, Anm.
Reichenau.
Oberzell (Gemeindekirche)
Wandgemälde 110, Anm.
Rom.
S. Clemente, Lateranbasilika
Fresco 73, Anm.
Graf Stroganoff.
Elfenbein 139, Anm.
Privatbesitz
Elfenbein auf Cod. **XI, 168** 144, Anm.
Rouen.
Museum (Bibliothek)
Elfenbeintafel Christus 138, Anm.
Salerno.
Dom-Schatz
Paliotto 138, Anm.
Saloniki.
St. Demetrius-Kirche
Mosaiken 17, Anm. 24.
Seitenstetten (Oberostr.).
Stiftsbibl.
Elfenbein 51, Anm.
Stuttgart.
K. Museum vaterländischer Altertümer
Elfenbeingefäss. 54, Anm.
Trier.
Domschatz
Einband auf Cod. **141** ol. **126** 86, Anm.
„ **140** „ **129** 86, Anm.
Egbertschrein 109, Anm.
Stadtbibl.
Einband auf Cod. **1709** 42, Anm.
Venedig.
St. Marco
Mosaiken 130.
Würzburg.
Univ.-Bibl.
Elfenbeintafel Mp. theol. fol. **68** 130.
Silbergravierung auf Mp. theol. fol. **86** 42, Anm.
Elfenbein auf Mp. theol. **IV°. 1a** 130.
„ **IV°. 4** 130.

3. Namen und Persönlichkeiten.

Seite
Abraham, Bischof von Freising 84, Anm. 85, 87, 93, Anm. 121.
Ada (Ata) 5, 7, 10, Anm. 7.
Adalbald 74, Anm.
Adalpert 30, Anm. 130.
Adalram, Erzbischof von Salzburg 12, 19, Anm. 5, (sub IV) 29, Anm. 109, Anm. 111, (sub III).
Adalwin, Bischof von Salzburg 5, Anm. 6, 7, (sub III).
Adalwin, Bischof von Regenburg 3, 21, Anm. 6, (sub VI).
Agathon 82, Anm.
Agnes von Poitou 135.
Alkuin 4, 20, Anm. 1, Anm. V.
Amalunt 19, Anm. 1, (sub III).
Amanolt, Priester 15, 16, Anm. 6, (sub III).
Ambricho, Bischof von Regensburg 12, Anm. 1, Anm. 20, Anm. 1, (sub VI), 31, Anm. (sub VI).
Ambrosius, Heiliger 4, Anm. 1.
Anamod 15, Anm. 2.
Anastasius 82, Anm.
Anno, Erzbischof von Köln 18, Anm. 27.
Anscarius, Heiliger 80, Anm. 1.
Ansfrid, Heiliger 72, Anm.
Apollonius 1.
Aribo, Erzbischof von Mainz 1.
Aripo 30 f. 36 f.
Ariram 30, Anm.
Arno, Erzbischof von Salzburg 3, 12, 19, Anm. 20, Anm. 2, (sub V).

Seite

Arnold 221 f.
Arnulf von Kärnthen 23 [illegible] 24, 82, Anm.
Aspert, [illegible] 8
Augustin, Heiliger 17, Anm. 20.
Balderich [illegible] 41, Anm.
Basilius, [illegible] 82, Anm.
Baturich, [illegible] 121, 185 ff., Anm. 2, 201, [illegible] V, 191.
Baugolf, [illegible] 18, Nr. IV.
Beleth, Johannes 92, Anm.
Beringar 20
Beringer, [illegible] 178, Anm.
Bernward von Hildesheim 211
Bertolt 133 f., 180 ff., 184.
Boleslaw I., [illegible] 83, Anm.
Bonifaz, [illegible] 6, 18, Anm. 22, sub VII, 1.
Boetius 30
Bruno, [illegible] 18, sub VII.
Chezil 19, Anm.
Clemens IV., [illegible] 179.
Corbinian, [illegible] 41, Anm.
Cutbercht 17, Anm. 20.
Cuthbert, [illegible] 17, Anm. 23.
Deotpert 20, Anm. 1, sub VI.
Dietburg 130
Dietrich, Bischof von Metz 41, Anm.
Dignus 20, Anm. 3 u. 4
Dimont 88, 130, Anm.
Dionysius, Heiliger 179. 196, Anm. 25.
Dobda 4
Donizo 173, Anm.
Drogo, [illegible] Metz 141.
Durandus 67, Anm.
Ebarhart 21, Anm. 7.
Eberhart I., Abt von St. Emmeram 179.
„ Graf 87, Anm.
„ Presbyter 18, Nr. III. 21 Anm. 7.
„ [illegible] 21, Anm. 7.
Egbert von Trier 51, 54, 111 f.
Egino 19, Anm. 1.
Ekkehard von Aurach 180, Anm.
Elefas 12, Anm.
Eliland, Abt von Benediktbeuern 4, Anm.
Elisabeth von Schönau 122
Ellenhardt [illegible] 20, Anm. 3, 21, Anm. 6 (sub VI).
„ [illegible] 130 f., 185, 188.
Ellinger, Abt von Tegernsee 54, Anm. 57, Anm. 126, 128 f.
Emmeram, Heiliger 3. 15. 56 f. 64. 179.
Engilfrid [illegible] 30, Anm.
Engilschalk [illegible] 7, sub III.
Eopreht [illegible] 18, Anm.
Epifanius, Heiliger 41, Anm.
Eramrih 18, Nr. III.
Erchanfrid [illegible] 30, Anm.
Erhard, [illegible] 54, 80.
Erlebald, [illegible] 18, Anm. 2 (sub III).
Ermerich von Ellwangen 14, Anm. 18, Nr. III.
Eugen II., [illegible] VI, 16.
Fardulf, [illegible]
Felix, Reliquienhändler 41, Anm.
Folchart 17. Anm. 19.
Friedrich, Erzb. von Salzburg 156.

Seite

Froumund von Tegernsee 30 u. Anm. 120 Anm.
Gaubald, Bischof von Regensburg 3. 179.
Gebhard I.–III. Bischöfe von Regensburg 25, 191.
Gerbert 71.
Gerho 16, Anm. 3.
Gisila [illegible] **Kysila**
Godelgaud, Diakon. 74, Anm.
Godesskalk 6
Godhart von Hildesheim 24, 86, Anm. 173.
Gotadeo 19, Anm. 7, sub III.
Gozbert, Abt von Tegernsee 108, Anm.
Gregor II. 3
Gregor VII. 174 f.
Gundachar, Bischof von Eichstätt 131, 185.
Gundhilt 21 (sub VII, 1).
Guntbald (Guntpold) 84 ff.
Günther, Erzbf. 173.
Guntpert 12, Anm.
Gunzo von Novara 40, Anm.
Guy I., Bischof von Lyon 82, Anm.
Hagano 30, Anm.
Hartker von St. Gallen 6.
Hartmut „ „ „ 14, Anm.
Hartwich, Abt von St. Emmeram 192.
Hedwig, bayr. Prinzessin 82, Anm.
Heilwich 30, Anm.
Heinrich I., Herzog von Bayern 47, 82 Anm.
„ **II.,** der Zänker 16, 19, Anm. 6 sub III, 24, 46 ff. 175.
„ **IX.,** der Schwarze, Herzog von Bayern 192
Heinrich II., Deutscher Kaiser 24. 43. 47, Anm. 53, Anm. 64 f., 66 u. Anm. 71, 73, 123 f., 127, 130, 171, 191
„ **III.,** Deutscher Kaiser 128, Anm. 171, 173
„ **IV.,** „ „ 171 ff., 174 ff., 178 ff., 192
„ **V.,** „ „ „ 178 ff. 192.
Heribert von Reichenau 116.
Hermann, Abt von St. Michael-Bamberg 46.
Hermintrude, Gemahlin Karls des Kahlen 29, Anm.
Herrat von Landsperg 122.
Hertine 25.
Hildegard von Bingen 122.
Hildoin 20, Anm. 3 (sub VI).
Hiltigaer 17 (III), Anm. 2.
Hiltina 19, Anm. 7, sub IV.
Hincmar von Rheims 13. 31, Anm. 74, Anm.
Hiringus 21, Anm. 7.
Huggi, Abt von [illegible] 15, Anm.
Humbert, Bischof von Würzburg 16, Anm. 11
Idunc 88, Anm.
Immo 9, 19, Anm. 5, sub III.
Irinc 21, Anm. 7.
Isanbert 21, Anm. 8.
Israel (scotigena) 18 (sub VII).
Johann XX., Papst 192
Johannes, Maler 41, Anm.
Judith von Bayern 19, Anm. 6 (sub III). 47.
„ „ Polen 180.
Karl der Grosse 51, 185, sub IV, 74, Anm.
„ „ **Kahle** 29 f., 71.

Seite

Keralt von Reichenau 116.
Kerhelm, Presbyter 10, Anm.
Konrad, Erzb. von Salzburg 135.
Konrad II., Deutscher König 191.
Konrad, Sohn Heinrichs IV. 178 ff.
Kuno, Bischof von Regensburg 135.
Kysila 4, Anm.
Lantbert, Presbyter 74, Anm.
Lantfrid (Schreiber. – Abt von Benediktbeuern. — Bischof von Seben. 19, Anm. 7.
Lazarus, Griech. Gesandter 82, Anm.
Leidrad, Bischof von Lyon 4.
Leo VI., Griech. Kaiser 82, Anm.
Leo IX., Papst 179.
Liuphram, Erzb. von Salzburg 10, Anm. 10, Anm. 1 u. 4 (sub IV).
Liuthard 29.
Liutprand 82, Anm.
Liutprand, Bischof von Cremona 41. Anm.
Lopahilt 21 (sub VII, 1).
Louganpert 21 f. (sub VII).
Ludwig der Deutsche 12 f. 14. Anm. 19 f., Anm. 5. 20 sub V u. VI, 1, 41. Anm. 82, Anm. 190 f.
Ludwig der Fromme 5. Anm. 13, 20 Anm. 3 sub V, 130, Anm. 191.
„ **das Kind** 20, Anm. 1 sub VI).
„ **von Westfrancien** 14. Anm.
Martianus Capella 172.
Marianus Scotus 173.
Megingaud, Bischof von Eichstätt 173.
Merigoz, Diakon. 4, Anm.
Michael, Bischof von Regensburg 21, Anm. 8.
Nidker 9, 18, Anm. 1 sub III.
Odalric 19, Anm. 7 sub IV.
Odalricus 117, Anm. 140, Anm.
Odilo, Herzog von Bayern 4, Anm.
Odo von Westfrancien 29.
Otbert, Bischof von Verona 38 f.
Otfrid von Weissenburg 14, Anm. 20, Anm. 5 (sub IV).
Otfrid 19, Anm. 7 (sub III).
Othloh 88, Anm. 121 f., 172 f.
Othwin, Bischof von Hildesheim 41, Anm. 116.
Otto der Grosse 18 (sub VII), 40 ff. u. Anm. 47, Anm. 51, Anm. 83, Anm. 175.
Otto II., Deutscher Kaiser 38, 73, Anm. 82, 115 f., 191.
Otto III., „ „ 21, 38 f., Anm. 64, 71, 191.
Otto I., Bischof von Bamberg 46.
Otto, Bischof von Regensburg 170, 180, 191.
Palduinus 25.
Privina 19, Anm. 4. (sub IV).
Ratpold 21, Anm. 1 (sub VII).
Reginbert (Reginperht) 20, Anm. 1 (sub VI). 21, Anm. 6 (sub VI).
Reginward, Abt von St. Emmeram 80. 174. 187.
Reinhart, „ „ „ „ 179 f.
Remigius von Auxerre 172.
Rhabanus Maurus 14. 116, Anm. 13, 21, Anm. 8.
Richolf (Riholf) 18, Nr. III. 21, Anm. 7.
Richolf, Abt von St. Emmeram 18, Nr. III. 191.
Romanos Lekapenos 82, Anm.

Romwald, [illegible]

Rôtfrit

Rudolf

Rupert, [illegible]

Sandarat

Schedel,

Sigfrid von Gorze

Sigimar

Siginand

Sindbert,

Stefan von Novara

Tassilo,

Taugolf

Theodo,

Theofanu,

Theofilus

Thotpure

Tuto,

Udalrich,

Udaskalk,

Ulrich,

Uta,

Valerian

Vivian,

Walafrid Strabo

Waltherius

Wartenberg,

Wenzel,

Werinbert

Wichelm

Wikterp

Wilhelm von Hirsau

Willibald,

Willimar

Williraat

Witukind

Wladislaw Herman,

Wolfgang,

Wolfinus

Zwentibald

4. Ortsverzeichnis.

(Provenienzangaben.)

Aachen

Abdinghofen

Altach

Altomünster

Ansbach

Aquileja 118, Anm.

Au (Kloster)

Augsburg

Bamberg

Michaelskloster 43. 46.

Basel

Benediktbeuern 4, Anm. 11. 19 u. 7 sub III.

Bologna

Bremen

Bubeda

Bürten,

Chiemsee

Chartres

Cluny

Corbie 29 f.

Cremona

Durham 17 Anm. 25.

Ebersberg,

Echternach

Eichstätt 131. 150. 173. 185

Engern

Erfurt

Farfa 24 u. Anm. 141.

Frankfurt

Freising

Fulda

Geisenfeld 87, Anm.

Gengenbach

Glandieres,

Goslar

Günzburg

Gurk

Hamburg

Harsteria 88, Anm.

Havelsberg

Heilsbronn,

Hildesheim 41, Anm. 84 ff. 130. 132.

Hirsau

Hornbach

Ingelheim

Köln

Lindisfarne

Lorsch

Loubles,

Lüttich

Luxeuil 110, Anm. 113. 115, Anm. 147, Anm.

Lyon

Maestricht 123.

Mähren

Magdeburg

Mainz

Melnik i. B. 185.

Merseburg

Metz

Michelbeuern 185.

Mondsee

Monte Cassino

Moosburg

München-Gladbach,

Novara

Oberaltach

Obrovitz 130, Anm.

Paderborn

Paris

Passau

Pavia

Petershausen

Prag 85.

Prüm

Pultow 130, Anm.

Raitenbuch

Regensburg

Predigerkloster 19, Anm. 8 (sub III).

47, Anm. 88, Anm.

Hospiz 25.

Reichenbach i. B. 55

Seite

Rheims [illegible] 18. [illegible] 2. 38. Anm. 74. Anm.

Rom 17. Anm. 19.

Salzburg [illegible] 6. Anm. 111. 141. [illegible] 2. [illegible] 82. 131. 133 f. 142. 145. [illegible] 154. 159 f. 174. 185. 188 f.

St. Bertin 14, Anm.

St. Brigida (Jerusalem) 17. Anm. 13.

St. Denis 3. 29 f. 179.

St. Emmeram (Regensburg)

Evangeliar 24. Anm. 7.

Perikopenbuch, Sakramentarium 22 und VII. 28. 42 f. 52. Anm. 85 u. Anm.

Evangeliar 80. 174. 187.

Tuotilo-Schreiber 21 (sub VI, 6 u. sub VII.

St. Gallen 6. 10 f. 14. Anm. 17. Anm. 19. 75. 116 f. 138. Anm.

St. Jakob (Lambach) 41. Anm.

St. Ludger (Werden) 17. Anm. 14.

St. Martin (Mainz) 17. Anm. 18.

St. Maximin (Trier) 9. 10. Anm. 9. 55. 115. Anm. 117. Anm.

St. Omer 14. Anm.

St. Peter (Salzburg) 4. Anm. 150 f.

St. Servatius (Maestricht) 123.

St. Veit (Gladbach) 9 f. u. Anm.

Schäftlarn 17. Anm. 27. 172.

Seben 19. Anm. 7 (sub III.

Süsteren 15. Anm.

Stavelot-Malmedy 116. Anm.

Tegernsee 54. Anm. 57. u. Anm. 86. Anm. 108 u. Anm. 128 ff. 173.

Tierhaupten 131. Anm.

Trier 5 f. 9. 10. Anm. 2 u. 9. 37. 41. 51. 54 f. u. Anm. 83. 87. 108. Anm. 113 ff. 140. Anm. 153.

Verona 38 f.

Walbeck 148 u. Anm.

Watterbach i. Franken 42. Anm.

Weingarten 99. Anm.

Werden 17. Anm. 13. 181.

Weihenstephan 55. 131.

Wessobrunn 11. 55. 130.

Windberg (bei Straubing) 106 (V.

Worms 176.

Würzburg 6. 16. Anm. 11. 40. 131. Anm. 140. Anm.

Wysherad (Prag 130. Anm. 181.

5. Sachregister.

(Zugleich Verzeichnis der Darstellungsgegenstände).

Seite

A[illegible] 150 f.

Adam und Eva 130.

Alamannia (Personifikation) 71.

Allegorien s. Personifikationen.

Altar 94. 97. 119.

Altchristliche und antike Kunst 7 ff. 40 f. 42 f. [illegible] 58. 63. 74. Anm. 78. Anm. 115. 130. 138. Anm. 139. Anm. 142. 153.

Angelsächsische Schrift 6. 9. 16. Anm. 11. 17. Anm. 20. 18. (sub II. und VII.

[illegible] Fuldenser Schule 18. Nr. IV.

Apostel 77.

Apollonius von Kitium 17. Anm. 24.

Apostel 54. Anm.

Architekturdarstellungen 17. Anm. 24. 58. 76. 8[illegible] 150 f. u. Anm. 124. 143. 149 f. 162 f. 170 f. 182.

Astronomische Darstellungen 11.

Auferstehung Christi 102 f.

Auferstehung der Toten 94.

[illegible] 160. 170.

Autorenbild 8. 49 f. 74. Siehe auch die Namen der Einzelnen.

B[illegible] 153 f.

[illegible] 7 f. Anm.

Benedikt, Heiliger (Bildnis) 48. 54. 58.

Beneventanische Schrift 123.

Bernward, Heiliger (Bildnis) 98. Anm.

[illegible] Christi 145.

Bildnis. S. Benedikt, Caesarius, Dionysius, Eberhard, Emmeram, Erhard, Gaubald, Gelasius, Gregor, Heinrich, Hieronymus, Karl, Konrad, Otto, Romwald, Rupert, Tuto, Ulrich, Uta, Wolfgang. S. auch p. 82, Anm.

Seite

Bischofsbilder 12. 19, Anm. 4. (sub IV). 54. 56. 73 f. 131. 180. 185.

Bonifaz, Heiliger 145.

Byzanz 17, Anm. 24. 33. 50 f. 58. 74. 78 ff. 81 ff. 109. 111. 113. 119 f. 138 ff. 144 ff. 147 f. Anm. 150 ff. 154. 160 ff. 165 f. 173. 187. 189.

C[illegible] 49 f. 54. 57 f.

Calendarium 196 ff.

Caroling[illegible]sche Epoche 7 f. 11. 16. Anm. 2. 17. Anm. 22. 18. Anm. 27. 29. 31. Anm. 86. Anm. 100. Anm. 105. 115. Anm. 125. 131. 147. Anm. 178. 183.

Carmina Salisburgensia 12. 19, Anm. 2.

„ Sangallensia 138, Anm. 142.

Ceremonienelfenbein 64.

Choribanten 172.

Christus, aufgefunden unter den Jungen. 102.

„ lehrend im Tempel 142. 145. 150.

„ stehend 54, Anm. 71, Anm.

„ thronend (s. auch Maiestas) 19, Anm. 4 (sub III. 61. 73. 79. 135 u. Anm. 136 f. 178. 183.

Codex Canstatter Evang. 18. Anm. 27. 25 (sub III. 86. 118. Anm. 153. 177. 184. 193 ff. 206 ff.

Codex des S. Emmeramm 24.

Continencia (Personifikation) 99. Anm.

Corbinian, Leben des Heiligen 145.

Crucifix (s. auch Kreuzigung) 64. 73. 95. Anm. 98. Anm.

D[illegible] im Tempel 116. Anm. 143. 145 f. 150.

David [illegible] 181 f. Anm.

Seite

Dedikationsbild (s. auch Huldigungsbild) 15. 49. 56 f. 80 ff. 93. 130 f. 176. 179 f. 184 f.

Dionysius, Heiliger 178. 183.

Discretionis temperamentum 99.

Districtionis rigor 99. 121. 127.

Dreieinigkeit 92, Anm.

Dreieck (Symbol) 91 f. u. Anm.

Drei-Könige, Anbetung 72, Anm. 136. 141 f. 145 ff. 153. 158 f.

„ auf der Reise 145.

„ vor Herodes 145.

Eberhard, Abt von S. Emmeram 178 ff. 182.

Ecclesia 94 f.

Edikt der Schatzung 102. 121. 138 f. 145.

Einzug in Jerusalem 136. 159.

Elfenbeinplastik 17, Anm. 15, Anm. 24. 29, Anm. 51. Anm. 54. Anm. 55. 63. 67. Anm. 72. Anm. 73. Anm. 80. Anm. 81. 86. Anm. 110. 114. Anm. 120 a. Anm. 135 f. 138. Anm. 139.

Elias 103.

Email 74, Anm. 86, Anm. 109 u. Anm. 186.

Emmeram, Heiliger 56 ff. 64. 73 f. 79. 145. 178 f. 182 ff.

Engel 42. 64 f. 71. 74 f. 77 u. Anm. 79. 93. Anm. 102. 121. 136. 138. 140. 160. 165 u. Anm. 183.

England 17. Anm. 19. 18 (sub VII. S. auch angelsächsisch und irisch.)

Erhard, Heiliger 60 f. 97 f.

Erzengel 178. 181.

Eucharistie 98.

Evangelienbild 7 f. 17. Anm. 24. 18. Anm. 27. 55. 57. Anm. 86. Anm. 91. Anm. 99 f. 103 ff. 115. Anm. 123 ff. 128 ff. 137. 140 u. Anm. 145 f. 147. Anm. 148. 165. 179. 183 ff.

Fabriwesen 87. 97. 111. [illegible]
Farbe nach Ägypten [illegible]
Francia 71.
Furien 172.
Fusswaschung 99, Anm. 147.

Gallia 71. [illegible]
Gandolf, Bischof [illegible]
Geburt Christi 102. 117. [illegible]
Gelasius, Papst 67, Anm.
Gelegenheitsmessen 66. 192 f.
Germania 71. [illegible]
Gesandtschaftsgeschenke [illegible]
Gewänder u. Trachten, Geistliche 25 (sub IV.). 32. 48 f. 59. 80. 129. 184. [illegible]
Gewänder u. Trachten, Fürstliche 46. 65. 72. 80. 82. [illegible]
Gewande, karl. Trachten [illegible] 80. 82, Anm.
Gewebe, mittelalterliche 42. 44. 50 f. u. Anm. 64. 68. 70 f. 78 f. 84. 86 f. [illegible] 1094. u. Anm. 124. [illegible] Part. II. 106.
Glasfenster 62. Anm. 93. Anm. 168. [illegible]
Gleichnisse Christi 143, Anm. 146.
Goldgrund und Goldmalerei 75, Anm. 140. 185.
Goldschmiedekunst 15. 17. Anm. 15. [illegible] VI. 25 f. 29 f. 31, Anm. 42 u. Anm. 54. 63. 67. Anm. 74. Anm. 82. Anm. 86. Anm. 88. 96, Anm. [illegible] Anm. 155. [illegible] 180.
Gothia 71.
Gottheiten, Antike 72, Anm. 172.
Grabesengel 63. 67. 74. [illegible] 180. [illegible]
Grabtegung Christi [illegible]
Graeca [illegible]
Graviertung 42. [illegible] 131. 86. Anm. 154. 180.
Grazien, Drei 172.
Gregor [illegible] 67. [illegible] 74. 77. 178. 185.

Hand Gottes [illegible]
Harmonie (musiktheoretisch) 96 f.
Heilung der Aussatzigen [illegible] 143. 144. 148.
Heinrich II., deutscher König 53, Anm. 64 f. 68. 71 f. u. Anm. 73. 79. 82, Anm. 123 f. 126 f.
Heinrich III., deutscher König 72, Anm. [illegible]
„ IV., „ „ [illegible] Anm. 181 f.
„ V., „ „ [illegible] 181.
„ der Zahme [illegible] 531. 32. 128. 195.
Herabkunft des Heiligen Geistes 74. 143 ff. 147. 166 f.
Herrscherattribute 72 u. Anm. 120. 181 f.
Hexensalbe [illegible] 142. 178.
Himmelfahrt 130. 160. 183.
Hinrichtung 127.
Holzschnitt, [illegible] [illegible] 142. 144. 180.

Hymnen [illegible]
Hymnus [illegible] 13.
Hypogäen [illegible] 97. [illegible] 148.
Idolum [illegible] 122.
Imitation [illegible] 96.
Imperator [illegible]
Incunabeln [illegible] 5. [illegible] 41. 1880. 181 f. [illegible]
Indien [illegible] 18. Anm. 27. 172.
Initialornamente [illegible] 6. 18. Anm. 27. 18, sub II, Nr. I u. VII. 18 f. sub III. 26. 31. 134. [illegible] III. 111. Anm. 115. Anm. [illegible] 138. 185. [illegible] 196.
Inschriften [illegible] 74. [illegible] 3.
„ Kufische. (S. a. Tituli.)
Isaias [illegible] 172.
Isidor [illegible] 18. Anm. 27. 18. Anm. 28. II. [illegible] 68. Anm. [illegible] 74. [illegible] Anm. [illegible] 18. Anm. [illegible] 2. [illegible] 28. Anm. 141. 179.

Jerusalem, Himmlisches 110, 147.
Johannes Evangelist [illegible] 71. 188.
„ Der Täufer [illegible] 103. 121. 140. 178. 181.
Josef [illegible] 38. 45. 1531. 138.
Jupiter 172.
Jus 127.
[illegible]

Kanonbild [illegible] 80.
Kanonisation 64 f.
Kapitelle [illegible] 27. 28. Anm. [illegible] 4. [illegible] 138. Anm. [illegible] 141. 147. [illegible]
Kindermord 145.
Konrad, Deutscher König 178 ff. 181 f.
Kreuzigung [illegible] Anm. 45. [illegible]
Kreuzigung Christi 32. [illegible] Anm. 71. 80. 91. 93 ff. 121. 145. 178. 183 f. (S. a. Kanonbild.)
Kreuzsymbol 130.
Krönung [illegible] 3. Anm.
Kupfervergoldung 42, Anm.
Kupferstich 42, Anm.

Lamm [illegible] 42. Anm.
Lateran Goldmosaik [illegible] 181. 185.
Lazarus [illegible] 511. 57. 131. 1461. 1621. 1851.
Lazarus (Gleichnis) [illegible] 1331.
Laurentius 143. Anm.
Lebensbaum 145. 178. 181.
Lebensbrunnen 121.
Leprosus S. Heilung 17, Anm. 24.
Lex 94 f. u. Anm. 127.
Litanei 18, Nr. III. 20, Anm. 1. [illegible] V). 34. Anm. 100 ff.
Loos [illegible] 65. 72. Anm. 74. 131. 192. 183.

Madonna 41. 80. 1. 631. und Anm. 101. 120. u. Anm.
Maiestas Domini 34 u. Anm. 42. 54, Anm. 57 u. Anm. 74. 80. 91. Anm. 178. 182. 184.
Malerei, [illegible] [illegible] 84. Anm. 130. 11. [illegible] Anm. 125. 127 f. 147. [illegible] 183. 1838. [illegible] 1811. 1812. 1815. 184.
Malerei, böhmische 54, Anm. 130 u. Anm. 167. 183. 184.
„ fränkische 82.
„ [illegible] 41. 45. 51. u. Anm. 53 ff. 71 f. 75, Anm. 80. 83. 91, Anm. 107 f. 110 u. Anm. 112 ff. 120 ff. 132, Anm. 138, Anm. 142 f. 144 f. 146 u. Anm. 153 ff. 162. 166. 174. 182. 1841. [illegible] schule.)
Malerei, sächsische 82. 86. 93, Anm. 132, Anm.
Malschulen, karolingische 4 f. 17, Anm. 27. 18, Anm. 27. 74. Anm. 83. 108. 115. Anm. 174. 185.
Adagruppe (Schule von Metz, Reichenau, Trier) [illegible] 14. 18. Anm. 101. 18. [illegible] III. u. IV. 54 Anm. 58. 100, Anm. 115, Anm. 165, Anm. [illegible] 201. [illegible] Anm. 107. 115. Anm.
„ „ Fulda 6. 14 f. 18 sub III. u. IV.
„ „ Rheims 5, Anm. 30, Anm.
„ „ St. Denis 14, Anm.
„ „ St. Gallen 6. 107. 14, Anm. 17. Anm. 19. 75. Anm. u. Anm. 138, Anm.
„ „ Tours 7. 20. 74, Anm. 115, Anm. 117, Anm.
Palastschule 5, Anm. 7.
Malschulen das X.—XII. Jahrhunderts. S. Ortsschulen.
Martianus Capella 172.
Maria 65. 74. 178. (S. a. Madonna.)
Mariae Bestattung 161.
„ Geburt 145.
„ Tod 80, Anm. 161.
Maria und Magdalena [illegible] 101. 121.
„ „ „ unter den Jüngern 102.
Mars 172.
Martyrologium 38. 64. 66. 196 ff.
Mater Deorum 172.
Matthäus-Illustration [illegible] 181. (Nr. VII sub II und sub III). 51.
Messe 73 u. Anm. 91. 97 f.
Misericordia 32.
Mönch [illegible] 50. 182.
Monatsbilder 12. 19, Anm. 2.
Mosaik [illegible] 99. Anm.
Monogramm 89. 93. 98.
Mond [illegible] 94. 131.
Mosaiken 17, Anm. 24. 73, Anm.
Moses 103.
Musikinstrumente 11.
Musikwissenschaft 96 f. 122.
Muspilli 20, Anm. 5 (sub IV)
Mystik 106 f. 121 f.
Mythologische Darstellungen 172.

Nicolaus, Heiliger 178. 181.
Nonnen 49. 182.
Ochsen 102.

Oranten 64, Anm. 73.
Ostertafeln 18, Nr. IV. 19, Anm. 2.
Otto, Bischof v. Regensburg 176 f.
Otto II., deutscher Kaiser 73, Anm.

Otto III., deutscher Kaiser 71 u. Anm. 82. Anm.

P

„ mit den Volkerschaften 129 (S. a. Petrus).
Pax Domini 67.

193 ff. 206 ff.
Personifikationen 32. 57. 65. 71 f. 92 ff. 99. 102.

Schlussel übergabe 144. Anm.
Petrus u. Johannes am Grabe Christi 75 141.
Petrus u. Paulus, Schriftübergabe 136 ff. 145.
Prafationszeichen (Vere dignum) 39. 65. 67. 85 f.
Predigt 94 u. Anm.

206 ff
Prudentia 32 126
Purpurstoffe 50. 58. 75. 174.

R

Reliquien Erwerb. Handel, Streit 41 47. Anm.

Anm. 25.
Roger, König von Sicilien 73, Anm
Romwald, Abt von St Emmeram 32 ff. 40 ff 54

Sakramentarillustration
Sapientia 32. 126 f.
Saulus (Paulus)
Saxones
Schatzverzeichnis
Schöpfungsbilder
Schottenkloster
Sieben Spharen (VII zodi)
Sieben Weise
Signum Christi 39 f.
a. Elfenbeinplastik und Goldschmiedekunst)
Sphärenharmonie 97.
Stammbaum 129.
Stammbaum Christi 101. 121 u. Anm. 184 u. Anm.
Suevi 71 f. Anm.
Synagoga 94 f.

Tafelbild 26.
Taube des hlg. Geistes 65. 74. 86, Anm. 126.
148 f. 159. 163 f.
Tempelvorhang 94.
Terra 102.
Testamentum novum und vetus 94 f., Anm.
Textilkunst S. Gewebe.
Theofanu 73. Anm.
Thomas, Unglauben 137. 143. 145 160.
Tierkreis (Sternbilder) 11 f.
Tituli 12. 15. 19, Anm. 4 sub IV) 30. 46 f.
Tugenden 32. 34. 49. 57. 92 ff. u. Anm. 99.
Tuto, Bischof v. Regensburg 179. 184.

Ulrich, Heiliger 64, 73 f. 79.
Urkunde Tassilos 10, Anm.
„ von St. Emmeram 18, No. III sub II. 19. Anm. 5. 6. 7 (sub III) 20, Anm. 1 (sub VI). 21. Anm. 6 (sub VI).
Uta, Abtissin von Niedermünster 48. 50 58. 89 f.

Verklärung Christi 103. 120.
Verkündigung 136. 146.
139 f 145. 148. 158.
Virginitas 99. Anm.
Vita Personifikation 94.
„ Mathildis 173. Anm.

Wallfahrten
Windgötter 102. 143.
Wurzel Jesse 121 u. Anm.

Z

Störende Druckfehler.

Seite 11, rechte Kolumne, Anm. *) liess: *Bl. 52* statt: *Bl. 25.*

Seite 67, rechte Kolumne, Anm. ***) liess: *Bamberg A. II, 52* statt:

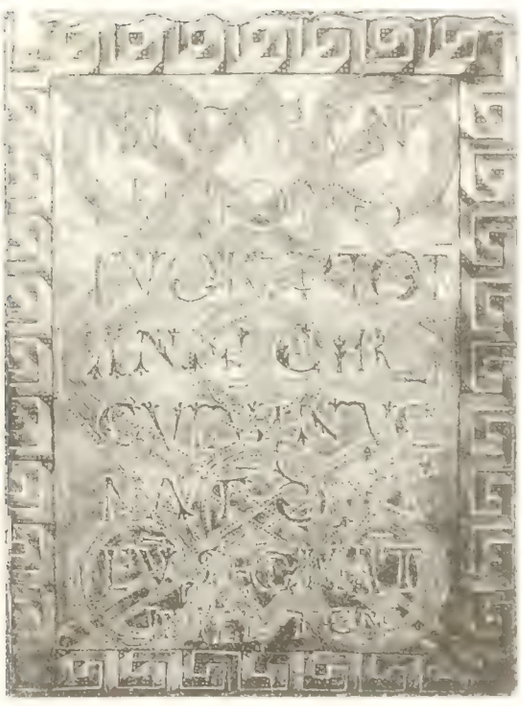
Seite 70, rechte Kolumne liess: *mit weissen* statt: *mit weisser.*
73, linke Kolumne liess: *gegenübergestellt ist* statt: *gegenübergestellt sind.*
Seite 73 rechte Kolumne, Anm. *) liess: *Otto II.* statt: *Otto III.*

Seite 82, linke Kolumne liess: *Die Vermählung Ottos II.* statt: *Otto III.*

Seite 129, linke Kolumne liess: *pro eo omnes* statt: *pro om nes.*
Verweltlichung der Kirche zu der Selbstlosigkeit statt: *Verweltlichung der Kirche, die Rückkehr zu der Selbstlosigkeit.*
Seite 176, linke Kolumne, Anm. **) liess: *Bamberg. Cod. B. II, 16* statt: *Bamberg, Cod. II. 16.*

No. 1

ROMWALDBILD



No. 2.

No. 3.

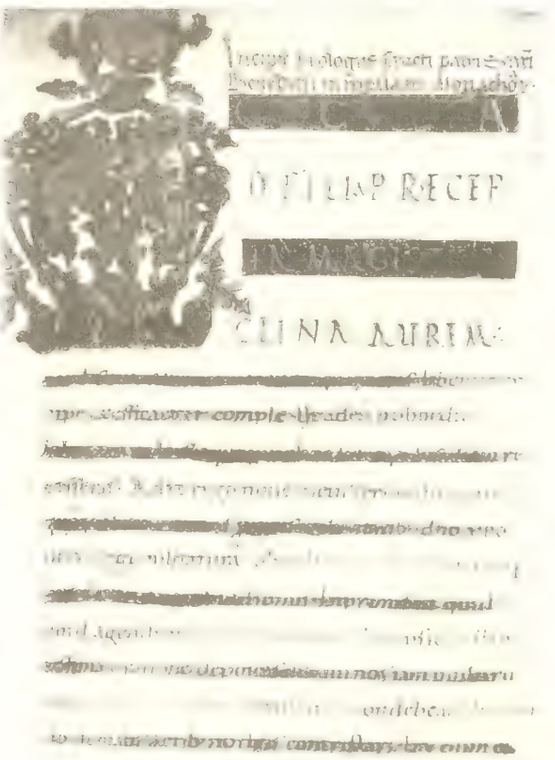
PERICOPENBUCH DES GRAFEN VON SCHONBORN

No. 4.

No. 5.

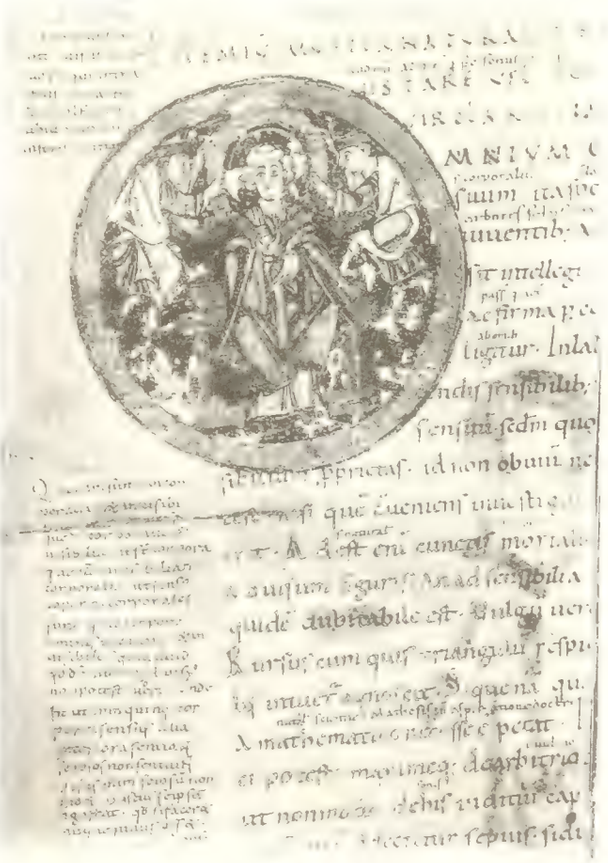
No. 6.

No. 7. REGELBUCH VON NIEDERMÜNSTER

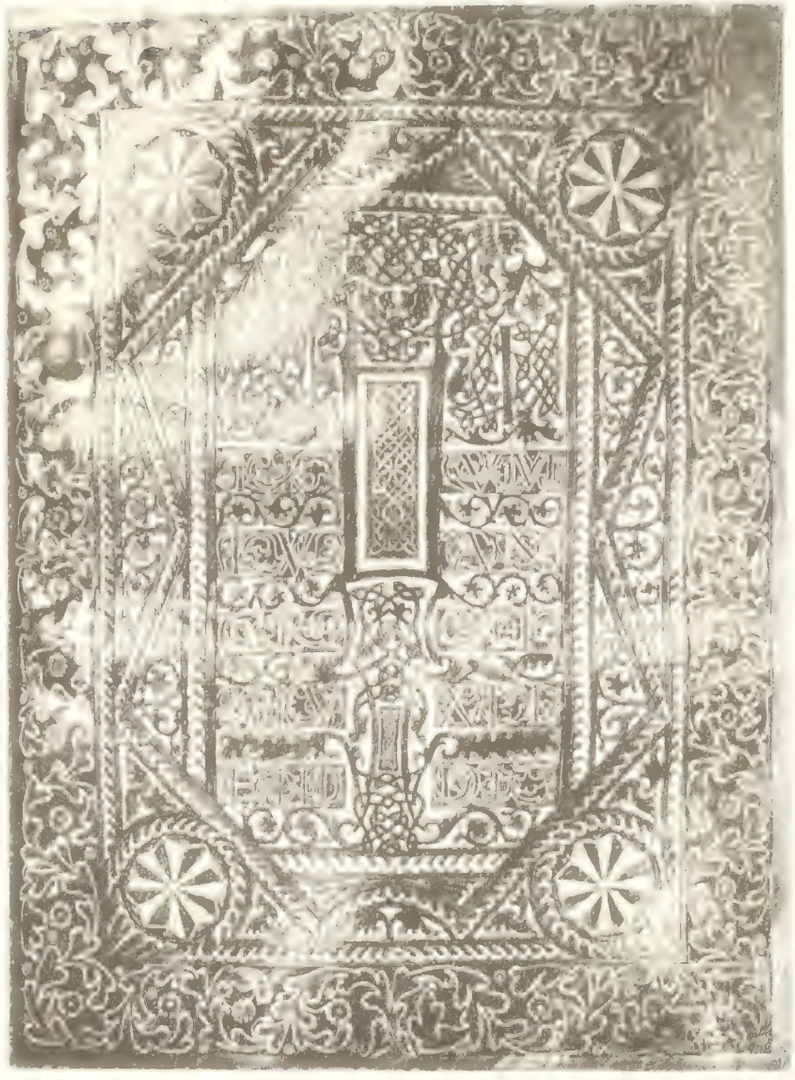


No. 8.

No. 9.



No. 10.



No. 11

CODEX AUREUS VON ST. EMMERAM

No. 12

SAKRAMENTAR HEINRICHS II

No. 13.

CODEX AUREUS VON S. EMMERAM.

No. 14.

SAKRAMENTAR HEINRICHS II.

No. 3.

CODEX AUREUS VON S. EMMERAM.

No. 4.

SAKRAMENTAR HEINRICHS II.

No. 1.

No. 18.

SAKRAMENTAR HEINRICHS II.

TAFEL VII

SAKRAMENTAR HEINRICHS II

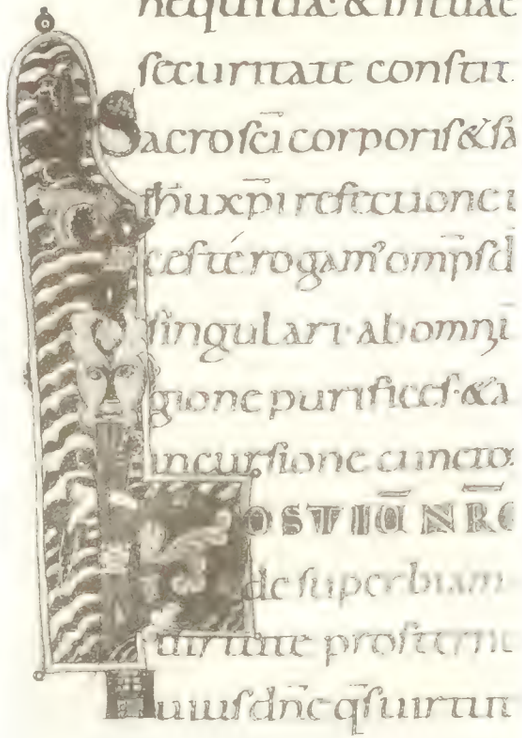
No. 1.

No. 2.

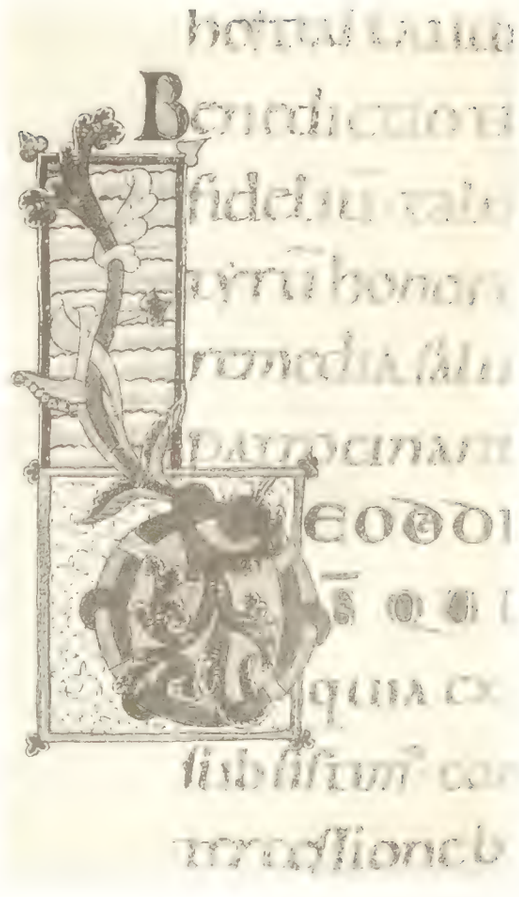
SAKRAMENTAR HEINRICHS II.

SAKRAMENTAR HEINRICHS II.

No. 2.



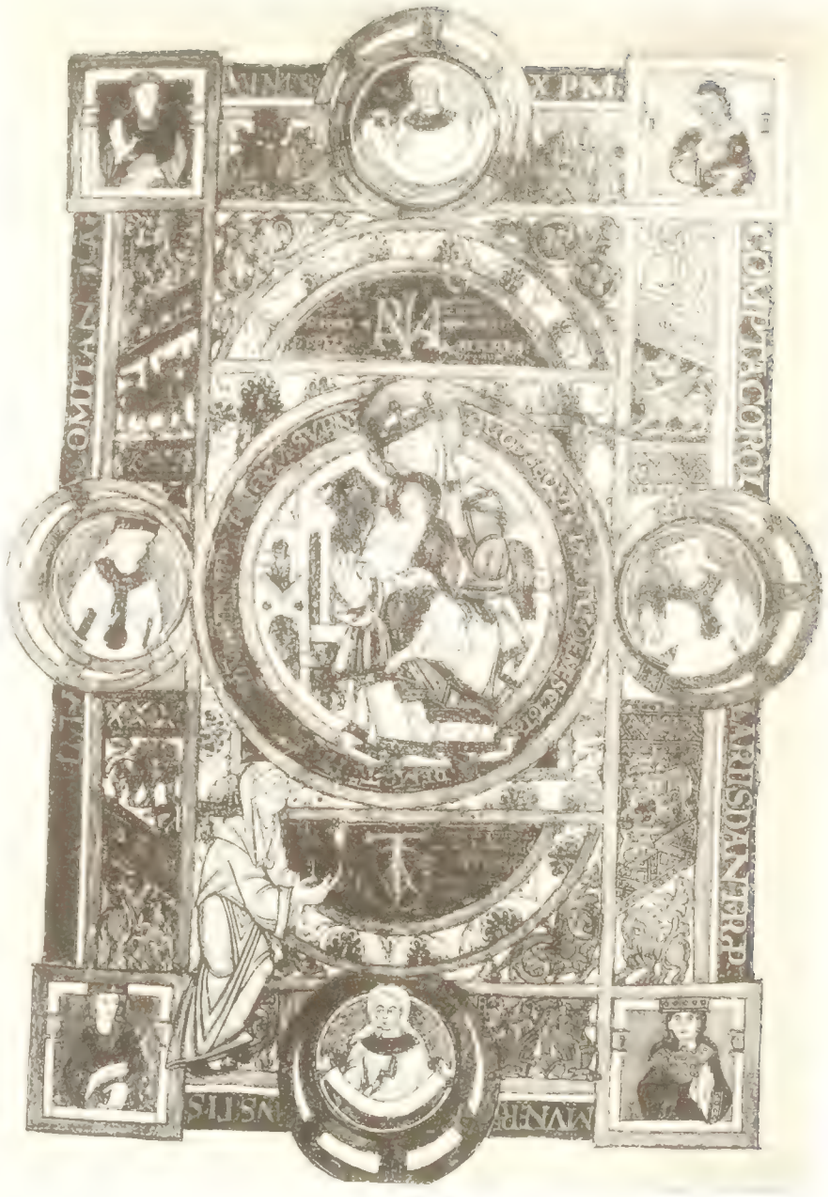
No. 2.



No. 3.

SAKRAMENTAR HEINRICHS II.

TAFEL M.



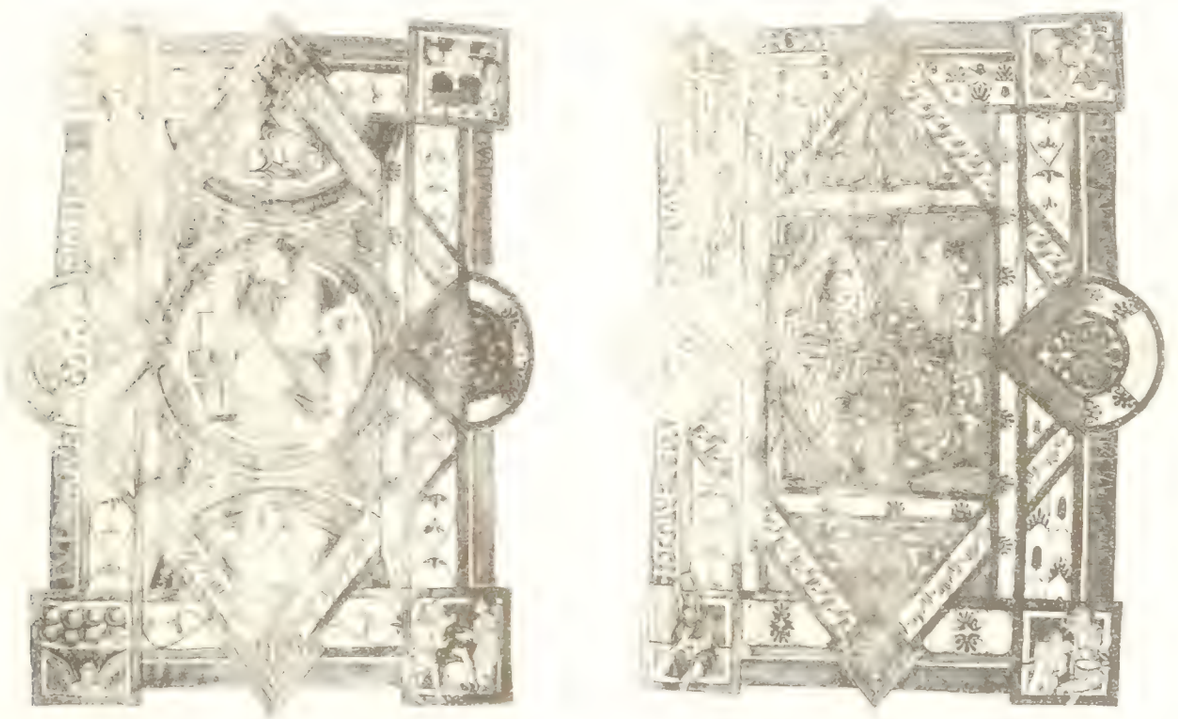
TAFEL IX.

No. 30.

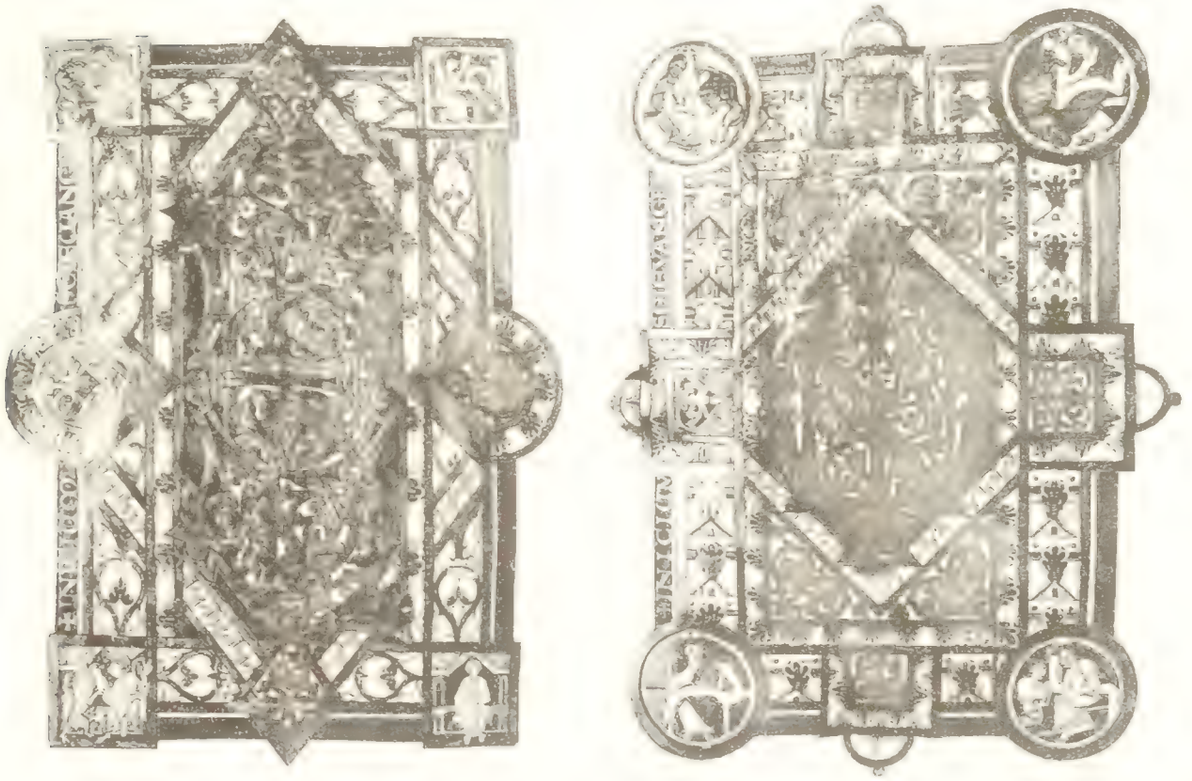
No. 31.

No. 31.

No. 32.



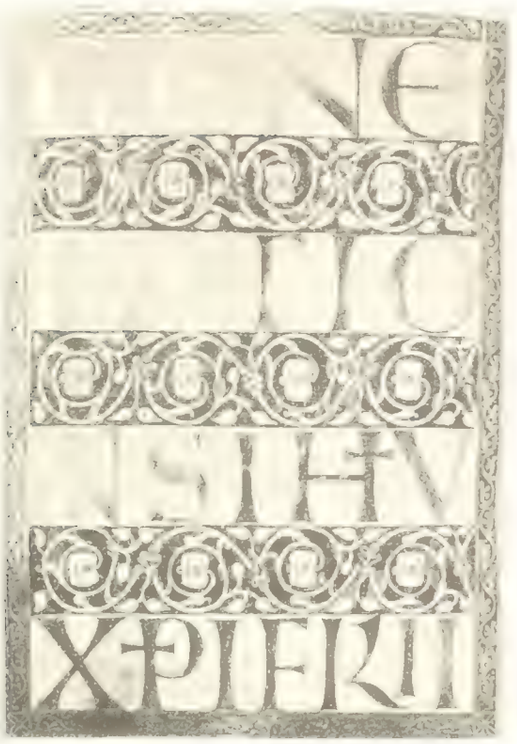
No. 30.



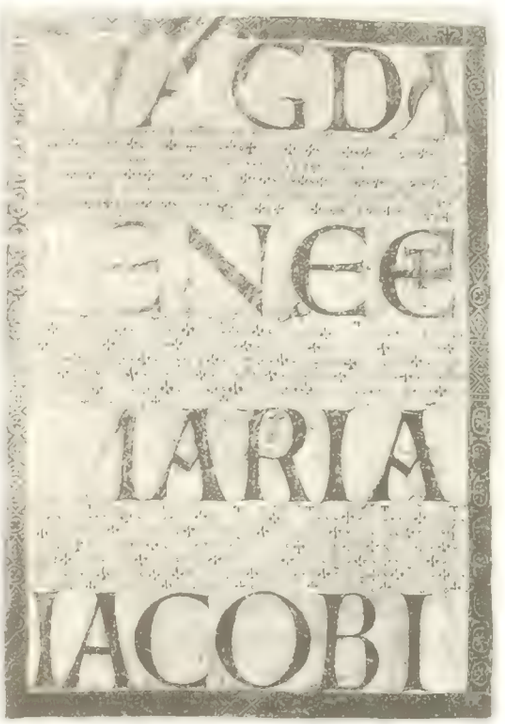
No. 31.

No. 32.

UTACODEX.

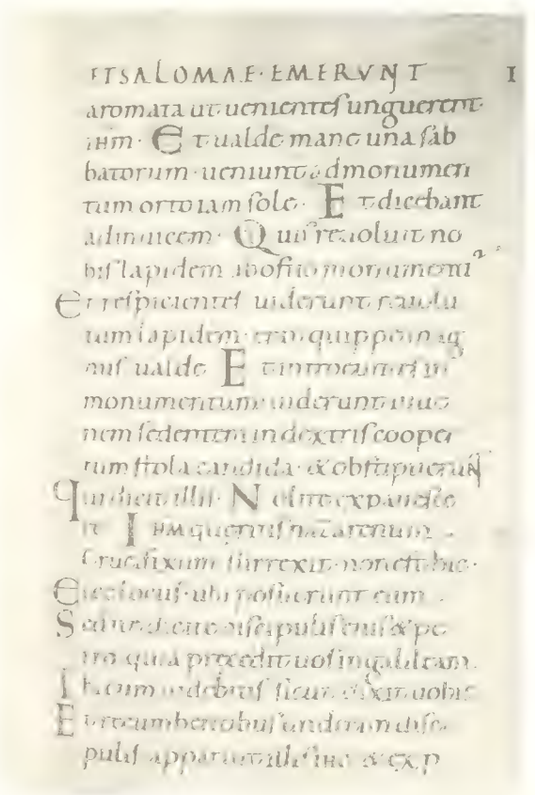


No. 39.



No. 40.

No. 41.



No. 42.

No. 15.

No. 16.

No. 17.

No. 18.

No. 19.

No. [illegible]

No. [illegible]

HEINRICHSEVANGELIAR

SWARZENSKI, REGENSBURGER BUCHMALEREI.

No.

No. 11.

HEINRICHSEVANGELIAR.

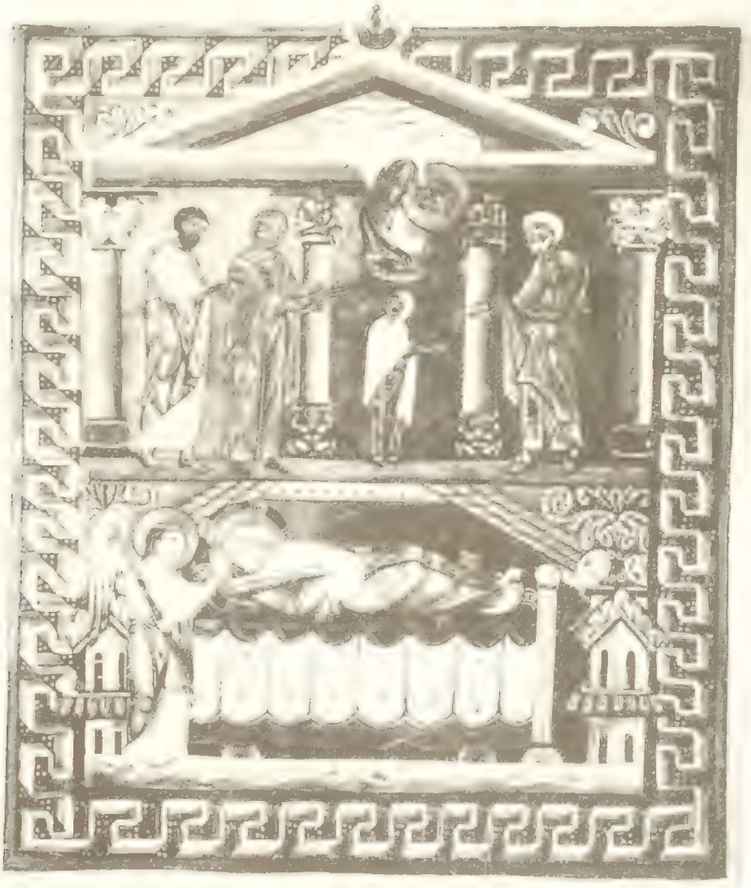
No. 32.

No. 33.

HEINRICHS EVANGELIAR.

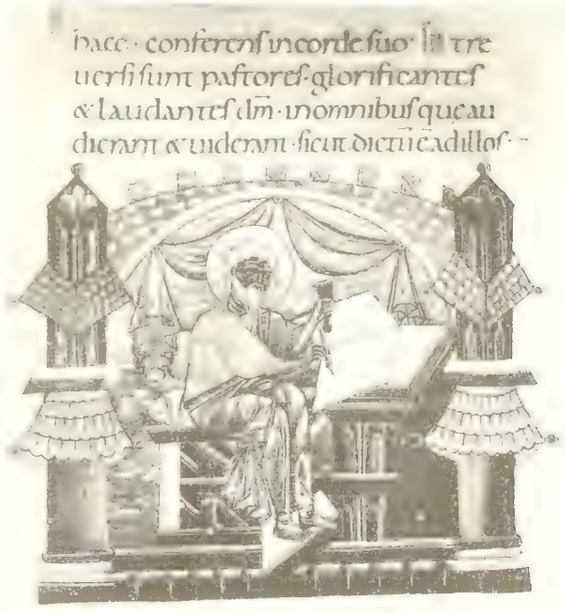
No. 54.

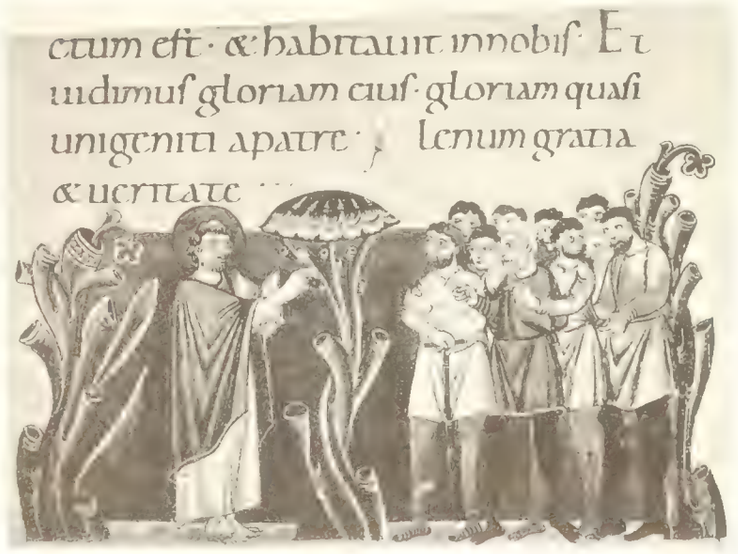
No. 11.



No. 50.

gloria in altissimis deo &
in terra pax hominibus bone voluntatis


haec conferens in corde suo tres
uersi sunt pastores glorificantes
& laudantes dm omnibus que au
dierant & uiderant sicut dictum est ad illos



No. [illegible]

No. [illegible]

No. [illegible]

No. [illegible]

PERIKOPENBUCH IN MÜNCHEN

PERIKOPENBUCH IN MÜNCHEN.

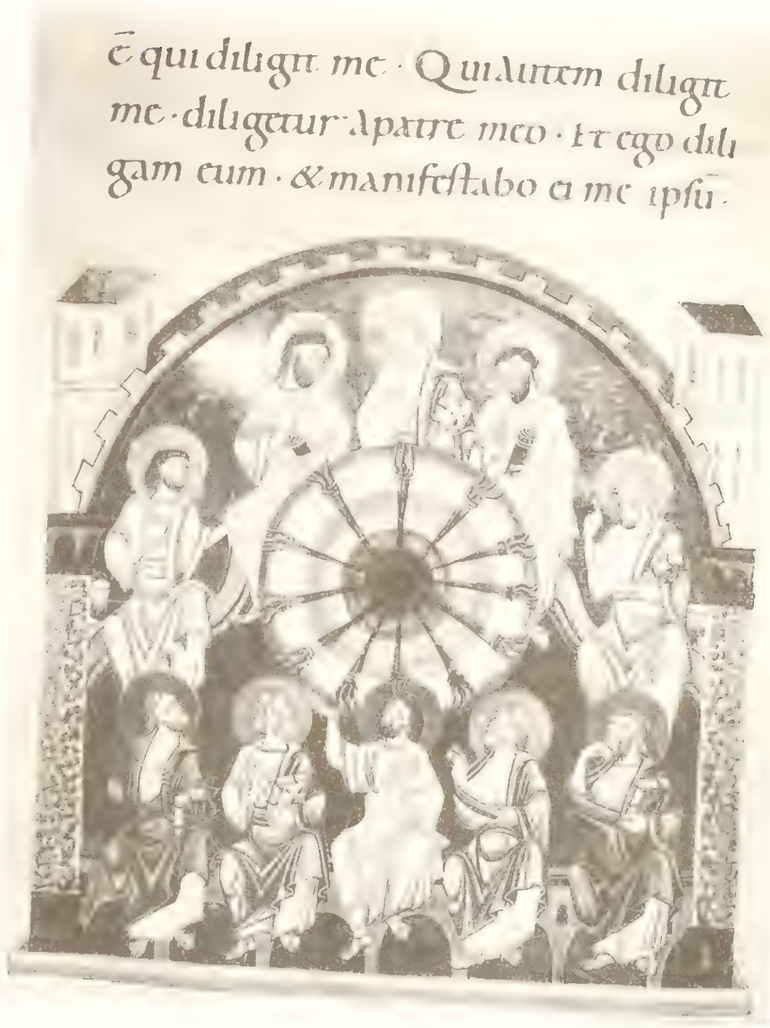
No. [illegible]

No. [illegible]

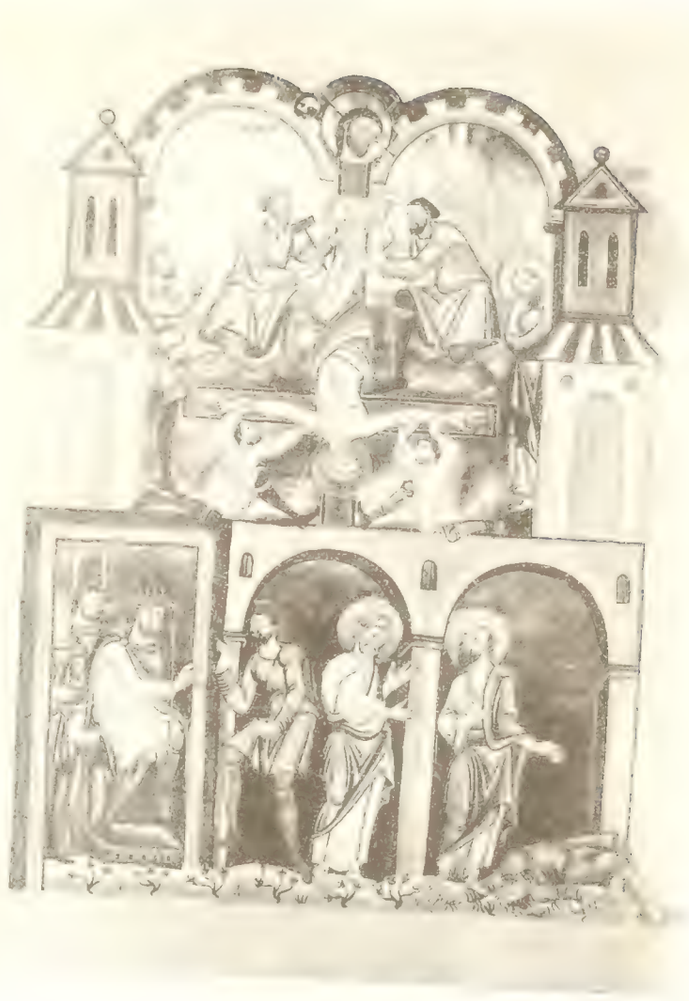
No. [illegible]

PERIKOPENBUCH IN MÜNCHEN

TAFEL XXVI



No. 1.



No. 2.

PERIKOPENBUCH IN MÜNCHEN.

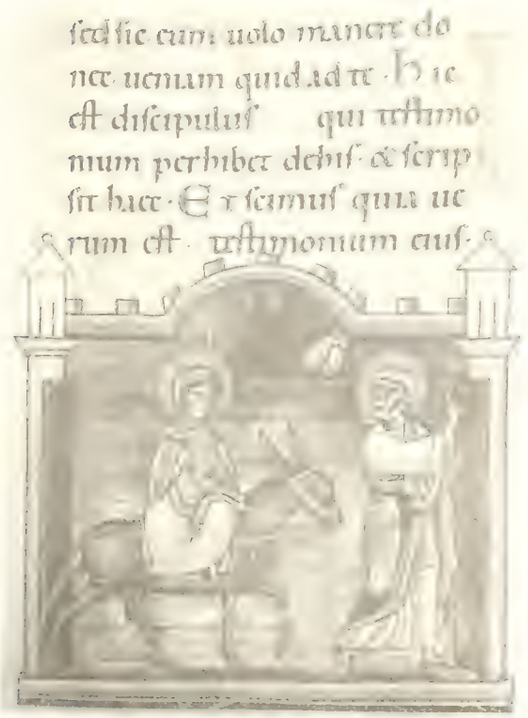
No. 73.

No. 74.

No. 75.

No. 76.

MEISTER BERTOLT.



No. 77.

No. 78.

No. 79.

No. 80.

MEISTER BERTOLT.

No. 81.

No. 82.

No. 83.

No. 84.

MEISTER BERTOLT.

No. 86.

No. 86.

No. 87.

No. 88.

MEISTER BERTOLT

TAFEL XXXI.

No. 8[illegible].

MEISTER BERTOLT.

No. 90.

MEISTER BERTOLT.

No. 91.

PONTIFICALE DES BISCHOFS OTTO.

No. 1.

No. 2.

EVANGELIENBUCH HEINRICHS IV.

TAFEL XXVIII.

No. 94.

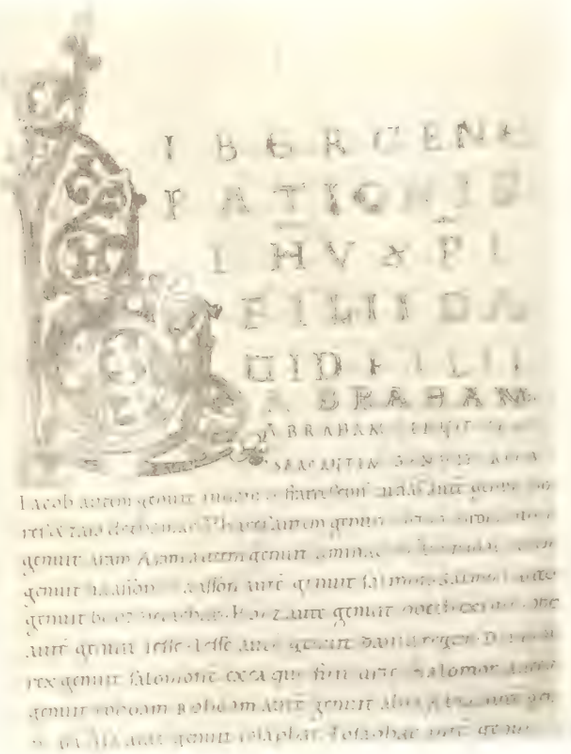
No. 95.

No. 96.

No. 97.

EVANGELIENBUCH HEINRICHS IV.

No. [illegible]



No. [illegible]

No. [illegible]

No. [illegible]

EVANGELIENBUCH HEINRICHS IV.

TAFEL XXXV.

KUNSTVERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG.

DIE PSALTERILLUSTRATION IM MITTELALTER

J. J. TIKKANEN.

I. Band.

Heft 1: **Byzantinische Psalterillustration.** Mönchisch-theologische Redaction. *90 Seiten mit 6 Tafeln und 85 Textillustrationen.* 4°. 1895. Mk. 4.—

Heft 2: **Byzantinische Psalterillustrationen.** Der mönchisch-theologischen Redaktion verwandte Handschriften. Die aristokratische Psaltergruppe. Einzelne Psalterhandschriften. *S. 91—152 mit 3 Tafeln und 50 Textillustrationen.* 4°. 1897. Mk. 2.40

Heft 3: **Abendländische Psalterillustration:** Der Utrechtpsalter. *S. 153—320 mit 77 Textillustrationen.* 4°. 1900. Mk. 7.—

FRANZ ANTON REICHSGRAF VON SPORCK

ein Mäcen der Barockzeit und seine Lieblingsschöpfung

KUKUS

GUSTAV E. PAZAUREK,

30 Kunstblätter in Kupferstich und Lichtdruck nebst 18 Textillustrationen.

Gross-Folio, in eleganter Mappe. **Preis 60 Mark.**

Nur in 150 Exemplaren gedruckt.

Eine Art Ludwig XIV. [illegible] SPORK als [illegible] in dem [illegible] KUKUS, [illegible] Reiche Mittel [illegible] vollen Entfaltung zu bringen; die auf seine Bestellung entstandenen Kunstwerke [illegible] gleichzeitigen Schöpfungen, die so vielfach nur decorativen Bedürfnissen [illegible] von KUKUS von einem wahrhaft ethischen Zug geistig verklärt werden.

Aber nicht nur der Denkmäler-, auch der Urkundenforschung wurde Rechnung getragen, sodass das Werk sowohl kunsthistorisch, als auch sittengeschichtlich als primäre Quelle in Betracht kommt. — An alle Kunstfreunde, nicht nur an die Freunde der Kunst in Böhmen, wendet sich das illustrativ reich ausgestattete Werk, für welches der Name des Anton Berg [illegible] **Museen und Kunstlehranstalten aller Art, Kunstforscher und ausübende Künstler, in erster Reihe Bildhauer werden viel willkommene Anregungen gewinnen können.**

DER TOTENTANZ

Blockbuch von etwa 1465.

27 Darstellungen
in photolithographischer Nachbildung nach dem einzigen Exemplar im Codex Palat. germ. 438 der Heidelberger Universitäts-Bibliothek.

Mit einer Einleitung von **W. L. Schreiber.**

gr. 4° in elegantem Ganzlederband mit Schutzcarton.

Nur in 100 nummerierten Exemplaren gedruckt.

Preis 60 Mark.

Die von der **Reichsdruckerei in Berlin** hergestellte vorzügliche [illegible] der **Internationalen Chalkographischen Gesellschaft,** es soll durch dieselbe Bibliotheken und Sammlern ein getreuer Ersatz für das nur den wenigsten Forschern und Liebhabern zugängliche, einzig existierende Exemplar der Universitäts-Bibliothek in Heidelberg, welches in allen fachwissenschaftlichen Werken besprochen wird, geboten werden.

Die dankenswerthe Anregung zur Reproduktion gab Herr Geheimrath Lippmann in Berlin und der derzeitige beste Kenner der Blockbücher Herr W. L. Schreiber unterzog sich der Mühe, eine einleitende Erläuterung dazu zu schreiben, in der er seine Muthmassungen über Zeit und Ort der Entstehung niederlegt, die ursprüngliche Anordnung der Blatter feststellt und Vergleiche mit anderen Totentänzen giebt.

KUNSTVERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG.

Studien und Entwürfe älterer Meister

im Städtischen Museum zu Leipzig.

35 Blätter in farbiger Nachbildung der Originale.

Mit Text von **Julius Vogel.**

Mit zwei Zierleisten von **Max Klinger** und **Otto Greiner.**

Zwölf Seiten Text in zweifarbigem Druck auf bestem Büttenpapier, mit zwei Zierleisten von Max Klinger und Otto Greiner und vier Autotypien. Dreissig ausgesucht elegante Passepartouts. Gross-Folio.

In feinstem braunen Ganzlederband mit stilvoller Blindpressung und Leipziger Stadtwappen in Reliefprägung, [illegible] *150 Mark.*

In eleganter Leinwand-Mappe mit gleicher Pressung und Prägung. ***130 Mark.***

Aus einer sehr eingehenden Besprechung von C. von Lützow in der **„Zeitschrift für Bildende Kunst"** hebe ich nur folgende Sätze heraus:

> Dem Werte nach stehen die Blätter mit italienischen Namen am tiefsten, am höchsten die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts, und auch von Meistern deutscher Nation sind eine Reihe von guten Zeichnungen von der Zeit Schongauers angefangen bis zu den Julius Schnorrs.
>
> Dies Verhältnis der Schulen spiegelt sich selbstverständlich auch in dem Inhalte der Vogel'schen Publikation wieder. Dieselbe weist siebzehn Tafeln mit niederländischen, zehn mit deutschen, zwei mit französischen Handzeichnungen auf; als einziger Vertreter der italienischen Kunst figurirt Domenico Campagnola mit einer früher dem Annibale Carracci zugeschriebenen Waldlandschaft. Die den Blättern beigegebenen Texte bieten alles für den Betrachter der Tafeln Wissenswerte, Beschreibungen, Biographisches und Kritisches, in dankenswerter Kürze. **Das Werk entspricht überhaupt in wissenschaftlicher wie in artistischer Beziehung den strengsten Anforderungen der Gegenwart.**

Ich erwarb vom Rembrandt-Club die letzten wenigen Exemplare von

Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn

in Lichtdruck nachgebildet.

Herausgegeben unter der Leitung von **F. Lippmann,** im Verein mit **W. Bode, Sidney Colvin, F. Seymour Haden** und **J. P. Heseltine.**

200 Tafeln in 4 Theilen, jeder mit Titel und Textblatt.

In 4 Mappen. Fol. [illegible] Berlin u. London 1888–92.

Ich biete diese wenigen Exemplare, solange der Vorrath reicht, an zum Preise von

720 Mark.

Zur Herausgabe dieser ersten Serie von 200 Tafeln hatte sich im Jahre 1888 unter dem Namen Rembrandt-Club eine kleine Zahl von Kunstfreunden zusammengethan, und enthalten diese 200 Tafeln die erste Auswahl und daher die schönsten Stücke des Meisters.

Die vorzüglichen Facsimile-Lichtdrucke, ausgeführt von der Reichsdruckerei in Berlin, reproduzieren die hervorragendsten Handzeichnungen Rembrandts im Berliner Kupferstich-Kabinet (37 Stück), British-Museum (30), Louvre (15), Teylor-Museum zu Harlem (6), solche im Dresdener Kabinet, Stockholmer National-Museum, der Hamburger Kunsthalle je 4, des Goethe-National-Museums zu Weimar (3), ferner im Privatbesitz des Herzogs von Devonshire (33), der Herren L. Bonnat (17), L. Haden (9), Heseltine (8), des Sächsischen Königshauses u. s. w.

Sammlung Richard Zschille

Katalog der Italienischen Majoliken

Dr. Otto von Falke

Mit 35 Lichtdruck-Tafeln.

Preis 45 Mark.

Majolika einnehmen.

Königsberger Stuckdecken

des 17. und 18. Jahrhunderts.

Namens der Alterthumsgesellschaft Prussia

E. v. Czihak und **Walter Simon.**

Preis 25 Mark.

Denkmäler der Deckenarchitektur der Schluter'schen Zeit ausserhalb Berlins. Sie sind, da der Neubau eines Rathhauses geplant wird, vorraussichtlich dem Untergang geweiht.

La Dentelle Russe

HISTORIE TECHNIQUE STATISTIQUE

MME. Sophie Davydoff.

Traité couronné par l'Académie des sciences de Saint Petersbourg.

Traduit du Russe sous la direction de l'auteur.

Gr. in-fol. 28 p. **avec 80 planches en phototypie.**

Preis 80 Mark.

Architektonische Stilproben.

Ein Leitfaden.

Max Bischof.

Preis elegant cartonnirt 5 Mark.

Max Bischof's Architektonische Stilproben

kunstgewerblichen Stilproben Professor Berling.

typien nach sorgfaltig gewählten photographischen Aufnahmen, geben die schönsten und charakteristischsten Baudenkmale, von den egyptischen bis zu den mo-

Textes leicht und sicher in die Kenntnis der Baustile ein. Diese Kenntnis wird heute nicht nur von den Architekten, sondern von jedem Gebildeten, der Interesse für seine Umgebung zeigt, verlangt.

Die Ausstattung des Buches ist vorzuglich.

Prospekt

Alte und neue Alphabete.

Über hundert und fünfzig vollständige Alphabete, dreissig Folgen von Ziffern und zahlreiche Nachbildungen alter Daten u. s. w.

von

Lewis F. Day.

Preis 4 Mark.

Aus allen Perioden erscheinen Arbeiten in Stein, Erz, Schiefer, Marmor, Holz, gemalte und Schreib-Schrift. Zur Erganzung ist eine ganze Anzahl von Alphabeten

schnitzerei, Nadelarbeit, Sgraffito, in getriebenem Metall, Stuck; hiernach sind direkte photographische Reproduktionen eingefugt.

licher, praktischer, gleichmassiger Grosse gezeichnet.

Uebersicht der Entwicklung der Schrift, und dann enthalt es in seinen Alphabeten ausserordentlich mannigfaltiges und vielseitig verarbeitetes Studienmaterial.

Abbildungen von Mustereinbänden

aus der Blüthezeit der Buchbinderkunst.

40 Lichtdruck-Tafeln mit einleitendem Text

Dr. J. Stockbauer.

Preis 15 Mark.

mit Schlüssen für die Praxis

Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer

von

Dr. Alfred Lehmann.

Elegant broschiert. Preis 16 Mark.

Die überwiegende Mehrzahl der im Buche besprochenen Kunstwerke ist dem Autor durch eigene, zumeist wiederholte, Anschauung auf seinen im Interesse des Buches gemachten Reisen bekannt geworden.

Der auf wissenschaftlicher Forschung beruhenden Abhandlung hat der Autor einen allgemeinen, nicht lediglich die Fachkreise interessierenden Charakter in Inhalt und Form gegeben.

NICOLAS POUSSIN.

Dr. Elisabeth Harriet Denio.

Elegant broschiert. Preis 8 Mark.

Die gelehrte Amerikanerin hat auf Grund ihrer Untersuchungen über Poussin, denen sie einen längeren Aufenthalt in Europa gewidmet, den Doktortitel der Heidelberger Universität erlangt.

Altichiero und seine Schule.

Ein Beitrag zur Geschichte der Oberitalienischen Malerei im Trecento.

Paul Schubring.

Preis 8 Mark.

Das Wesen der Architectonischen Schöpfung.

Antrittsvorlesung

von

August Schmarsow.

Preis 1 Mark.

BALDASSARE PERUZZIS

Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina.

„Il Taccuino di Baldassare Peruzzi" in der Communalbibliothek zu Siena

Ein Versuch von **Artur Weese.**

Preis 3 Mark.

Die architektonische Seite und vollkommen tauschende perspektivische Wirkung von Peruzzi's 1511 vollendeter Decke im Galatheenzimmer wird aus seiner Thatigkeit als Bauzeichner im Atelier Bramantes erklart und ihre kunsthistorische Stellung neben Rafael's Decke in der Eintrittshalle der Farnesina und jener andern in der Chigicapelle von S. Maria del popolo bestimmt.

Forschungen zu Georg Pencz

Albrecht Kurzwelly.

Reisen der deutschen Kleinmeister Barthel Beham, Binck und Pencz. — beschreibende Verzeichnisse der Werke des Pencz.

Vor allem gilt es, das Verhaltnis der Thatigkeit Pencz und Dürers bei der Ausmalung des Nurnberger Rathhauses festzustellen, was mit Hulfe der Akten, der von Stiassny in Erlangen gefundenen Kreidezeichnung, Durers Entwurf in der Albertina von 1518 und des Holzschnittes von 1822 gelingt. *Ueber Durers Arbeits-* Auffinden zweier bisher unbekannter Bilder von Pencz Hand, die sorgfältige Litteraturbenutzung und die Besonnenheit des Urteils lassen hoffen, dass mit dem weiteren Verfolg dieser Arbeit unsere Kenntnis uber die Durerschuler um einen guten Schritt weiter gefuhrt werden wird.

C. Gurlitt im Jahresbericht für deutsche Litteraturgeschichte. VI. Bd.

Preis 3 Mark.

CRANACHSTUDIEN

von

ED. FLECHSIG.

I. Teil. mit 20 Abbildungen.

Preis 16 Mark.

Verzeichnis.

suchungen, die viel zur Klarung des Cranach betreffenden Fragen beitragen werden.

Der Meister mit den Bandrollen.

zur Geschichte der altesten Kupferstiche in Deutschland

Max Lehrs.

Dresden 1886.

18 Mark.

Wenzel von Olmütz.

Max Lehrs.

Dresden 1889.

Eine erschopfende Monographie uber diesen Kupferstecher des 15. Jahrhunderts. (Kritisches, Biographisches, Bibliographie.)

12 Mark.

559510

ArtP
S

Swarzenski, Georg
Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts.

University of To
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET